FONDO PIZZOFALCONE

BIBLIOTECA PROVINCIALE

Armadio 11

Palchetto 9

Num.° d' ordine 13

NAZIONALE
B. Prov.
XXV
48
BIBLIOTECA
VITT. EMANUELE III
NAPOLI

B. Prov.
~~Triumph. 22~~
XXV
48

RECUEIL
DE
PIÈCES INTÉRESSANTES.

VA1 1524254

RECUEIL

DE

PIÈCES INTÉRESSANTES

Concernant les ANTIQUITÉS, les BEAUX-ARTS, les BELLES-LETTRES, & la PHILOSOPHIE ;

TRADUITES DE DIFFÉRENTES LANGUES.

TOME CINQUIÈME.

— *Dulcique animos novitate tenebo.*
OVID. MÉT. L. IV. v. 284.

VITTORIO EMANUELE III BIBLIOTECA NAPOLI

A PARIS,
Chez BARROIS, l'aîné, Libraire, quai des Augustins.

A STRASBOURG,
A la Librairie Académique, Rue des Serruriers, N°. 21.

A LA HAYE,
Chez VAN CLEEF, Libraire, sur le Spuy.

Avec Approbation & Privilège du Roi.

1789.

AVERTISSEMENT.

CE Recueil a pour objet de conſerver & de réunir un grand nombre de diſſertations & d'écrits intéreſſans, qui, par leur peu de volume, ſont très-ſouvent expoſés à être perdus & à être oubliés ; & de faire paſſer en même-tems dans notre langue les pièces fugitives que des Savans étrangers publient ou compoſent ſur les Antiquités, les Beaux-Arts, les Belles-Lettres & la Philoſophie. Sous ce point de vue, ce Recueil devient un nouveau moyen de rapprochement dans la république des lettres ; & l'avantage ſeroit réciproque ſi les Auteurs françois vouloient bien l'enrichir des écrits compoſés ſur les mêmes matières, qui, n'étant pas deſtinés à l'impreſſion, reſtent ignorés dans leurs portefeuilles, ou ne ſont connus que d'un petit nombre d'amis. Un Savant diſtingué, qui réunit l'élégance du ſtyle à la profondeur des connoiſſances, vient de nous marquer cette flatteuſe confiance, en nous permettant d'inſérer dans notre

Recueil un discours qu'il a prononcé *Sur le Style allégorique de la haute antiquité*, dans lequel ce sujet important est traité d'une manière aussi neuve que lumineuse. Si, à son exemple, d'autres Littérateurs & Savans nous accordent la même faveur, leurs productions seront admises avec reconnoissance, & les Auteurs seront nommés s'ils le desirent. Les pièces qu'on voudra bien y destiner doivent être adressées, sans frais de port, à M. JANSEN, l'un des Editeurs de cet ouvrage, rue de Bondy, N°. 23.

RECUEIL

DU

TRÔNE D'AMYCLÉE,

ANCIEN OUVRAGE DE L'ART,

Que, ſuivant Pauſanias, on voyoit à Amycle, ville de la Laconie.

PAR M. HEYNE.

TRADUIT DE L'ALLEMAND. (1).

LE trône d'Amyclée étoit un des plus anciens ouvrages de l'art de la Grèce, que Pauſanias nous a fait connoître par une deſcription fort détaillée (2). C'eſt un monument très-précieux pour ceux qui cherchent à apprécier le goût de l'art dans les premiers tems de la Grèce, ou qui étudient la fable dans les ouvrages des anciens artiſtes ; de ſorte qu'il doit paroître étonnant que le comte de Caylus & Winkelmann nous aient laiſſé le ſoin d'en parler.

---

(1) Cette pièce eſt tirée du *Recueil d'Eſſais ſur différens objets d'antiquité, par M. Heyne.*

(2) *L. III, cap. 18, 19, p. 255, édit. Leipſ.*

Il ſemble que Pauſanias, en faiſant mention de ce monument, a ſuppoſé que ſes lecteurs en avoient déja une idée générale. Il ne dit rien de particulier touchant la forme de ce trône, de ſon rapport avec le local où il ſe trouvoit placé, ni de ſes dimenſions. Il a jugé moins néceſſaire encore d'indiquer qui étoit cet Amyclée, & quel étoit l'eſpèce de culte qu'on lui rendoit ; ſans doute à cauſe qu'il croyoit que ſes contemporains étoient inſtruits de tous ces objets.

Je rejetterai à la fin de cette diſſertation quelques recherches qui peuvent ſervir à développer l'idée que Pauſanias nous donne du trône d'Amyclée, & à nous en faire mieux connoître l'artiſte, ainſi qu'une deſcription de la ville d'Amycle même ; afin que le lecteur puiſſe, pour le moment, fixer toute ſon attention ſur l'ouvrage de l'art dont il eſt ici queſtion.

Pauſanias ne nous donne point une idée générale de l'ancien monument ; il ſe contente de dire que c'étoit un trône ou plutôt un ſiège à pluſieurs places à droite & à gauche. Sur le devant il y avoit quelques ſtatues, dit-il ; après

quoi il paſſe tout d'un coup à la deſcription des ſujets ſculptés en bas-relief ſur ce ſiège, ſans indiquer de quel côté il commence, ſi c'eſt par la droite ou par la gauche ; enſuite néanmoins il parle des deux rebords ſupérieurs & de l'extrêmité ſupérieure, ce qui fait conjecturer que juſqu'alors il n'a décrit que la partie d'en-haut du trône ; ſavoir, le doſſier & les bras ; puis il ſe ſert d'une expreſſion qui n'a pu être bien entendue que par ceux qui avoient vu ce ſiège : « Quand on entre dans le » bas, ou dans le trône même » (1) ; ce qui prouve que juſqu'ici il a ſeulement parlé de la partie extérieure de ce trône, & que maintenant il commence à décrire le travail de l'intérieur, & cela par le côté droit du trône, ou du côté gauche du ſpectateur ; du moins ſi je dois en juger d'après les ſtatues dont il fait mention plus haut.

Il paroît par ce qui ſuit que ce trône doit avoir été d'une grandeur extraordinaire ; de manière qu'on pourroit croire

(1) Ὑπελθοντι δε ὑπο τον θρονον, τα ενδον απο των τριτων των, ὑς εστι θηρα του Καλυδωνιου, &c.

que c'étoit une eſpèce de grande chapelle ou niche, ſur les deux côtés des murs de laquelle ſe trouvoient les bas-reliefs en queſtion. Cette conjecture peut être bonne comme deſcription pittoreſque ; mais elle ne s'accorde pas avec le récit de Pauſanias.

Suivant le ſens littéral, il ſeroit naturel de penſer que juſqu'ici Pauſanias a parlé de la partie ſupérieure du trône, & qu'il décrit enſuite la partie inférieure entre le ſiège même & la baſe de la ſtatue placée ſur le trône, ainſi que cela paroîtra plus clairement dans la ſuite ; & dans ce cas il pouvoit dire : « Quand on deſcend deſſous le trône ». Chaque eſpace entre le ſiège & la baſe d'un ouvrage auſſi conſidérable devoit être aſſez grand pour qu'un homme pût y entrer ou y deſcendre. Dans cette ſuppoſition les bas-reliefs dont il a parlé juſqu'alors devoient ſe trouver au doſſier, un peu au-deſſus du ſiège. Mais cela ſe trouve contredit par la deſcription même que Pauſanias en fait : les bas-reliefs placés derrière la ſtatue ne pouvoient pas être les premiers objets qui ſe préſentaſſent à la vue, & par leſquels Pauſanias devoit naturellement

commencer ſa narration; de plus, dans cette ſuppoſition, tout le côté extérieur, tant du doſſier que des bras, auroit dû être nud & ſans aucune ſculpture, ce qui n'eſt pas vraiſemblable.

Voici donc ce qui me paroît le plus probable. Il faut que le trône ait été d'une forme ſemi-circulaire, que parconſéquent il ait eu deux bras ſaillans en avant; devant ces bras auront été placées quelques ſtatues par leſquelles Pauſanias aura commencé ſa deſcription, & dont il ſera queſtion plus bas. C'étoit ſur ces bras, & enſuite autour du doſſier, que l'artiſte avoit ſans doute mis les bas-reliefs dont parle notre écrivain. Il aura donc commencé par les bas-reliefs à ſa droite, & tourné de cette manière autour du trône, juſqu'au côté gauche, en décrivant ſucceſſivement chaque champ particulier ſuivant le rang qu'il tenoit. Parvenu à ſa gauche, (qui étoit le côté droit du trône) il ſera entré dans l'intérieur, qui pareillement étoit orné de bas-reliefs; & la hauteur du trône peut encore ſervir à autoriſer l'expreſſion dont il ſe ſert (1). Après avoir décrit

(1) ὑπελθών. L'interprétation que je donne ici ſo

les bas-reliefs de l'intérieur, Pauſanias aura continué ſon récit par parler du ſiège, ou le milieu du trône même.

Le ſiège, ou le milieu du trône, avoit pluſieurs ouvertures ou entailles dont celle du milieu étoit la plus grande, & dans laquelle la ſtatue du dieu étoit, non pas aſſiſe, comme on pourroit le croire, mais debout; poſition dont on appercevra la raiſon par ce qui nous reſte à dire plus bas. Ce n'eſt point Bathyclès qui avoit fait cette ſtatue; elle exiſtoit long-tems avant le trône. Mais qu'on ſe figure la grandeur de cette ſtatue: « Je ne connois perſonne, dit Pauſa-» nias, qui en ait marqué exactement » la hauteur; mais autant que j'en ai » pu juger, elle eſt au moins de trente

---

trouve mieux appuyée encore par un autre paſſage de Pauſanias, L. V, c. 11, p. 401, 2, où il parle du trône, non moins grand, de Jupiter Olympien deſſous les bras, & ſur les marches duquel il y avoit auſſi pluſieurs ſtatues iſolées. Ce n'étoient pas ſeulement les pieds du trône qui le ſoutenoient, il y avoit de diſtance en diſtance des colonnes de pareille hauteur, ſur leſquelles portoit le trône; mais, ajoute Pauſanias, on ne peut cependant pas entrer dans le trône, ainſi qu'on le fait dans celui d'Amyclée. Ὑπελθεῖν δὲ οὐχ οἷόν ἐστιν ὑπὸ τὸν θρόνον ὥσπερ γε καὶ ἐν Ἀμυκλαῖς ἐς τὰ ἐντὸς τοῦ θρόνου παρερχόμεθα; car c'eſt de cette manière qu'il faut lire ce paſſage.

» coudées ». Il faut donc que le trône ait été auſſi, proportion gardée, d'une grandeur prodigieuſe. Il doit y avoir eu naturellement au-deſſus de la tête du coloſſe, juſqu'au plafond, un eſpace d'environ un tiers de ſa grandeur, & autant pour baſe au-deſſous de ſes pieds ; donc le trône aura eu, au moins, cinquante-une coudées de haut. Qu'on ſe repréſente maintenant une largeur proportionnée à cette élévation, & quelle maſſe étonnante n'aura-t-on pas devant les yeux ?

Il eſt facile de ſe perſuader que ce trône devoit être fait de pierres de taille, quoique Pauſanias ne le diſe pas d'une manière expreſſe.

Pour ſe former une idée exacte de l'enſemble de ce maſſif, il eſt néceſſaire de faire les réflexions ſuivantes. La baſe ſur laquelle portoit la ſtatue étoit faite en forme de ſarcophage ou de tombeau dans lequel étoient dépoſées les cendres d'Hyacinthe ; & cette baſe étoit auſſi ornée de pluſieurs bas-reliefs. C'eſt encore en vain qu'on chercheroit chez Pauſanias les dimenſions de ce ſarcophage ; mais il ſuffit de ſavoir qu'il

ſe trouvoit au bas de la ſtatue, & dans l'eſpace d'environ dix coudées au-deſſous du ſiège du trône, ainſi que je le ſuppoſe.

Peut-être étoit-il déja auſſi difficile à Pauſanias d'acquérir de ſon tems & de donner une idée exacte du plan & de l'objet de cet ouvrage, qu'il nous l'eſt aujourd'hui d'en former des conjectures probables. On peut regarder la choſe ſous deux points de vue différens : il ſeroit poſſible que le principal objet de ce monument eût été d'expoſer aux yeux du peuple la ſtatue du dieu d'une manière magnifique & avantageuſe, & qu'enſuite on eût placé, ou à deſſein prémédité, ou par haſard, le tombeau d'Hyacinthe au même endroit ; mais il ſe pourroit auſſi que le tombeau d'Hyacinthe eût été le premier & le principal objet de cet ouvrage de l'art.

Hyacinthe mourut fort jeune, dit Pauſanias, dans un autre endroit (1), & avant ſon père ; ſon tombeau ſe voit encore à Amycle ſous une ſtatue d'Apollon. Comme la plupart des ouvrages

(1) Pauſ. *L. III, c. 1.*

de l'art de la plus haute antiquité avoient quelque choſe de ſymbolique, il ſe pourroit que pour rendre plus remarquable le tombeau d'un jeune héros du pays, & qui deſcendoit de ſes premiers fondateurs, on l'eût placé de manière à faire penſer qu'il repoſoit dans le ſein de la divinité. Peut-être que la tradition ou l'opinion populaire fut qu'Hyacinthe, le favori d'Apollon, exiſtoit déja alors; ou bien cette idée qui, comme on le ſait, eſt ſouvent répétée dans les anciens poëtes, n'a-t-elle été adoptée que dans la ſuite, & ſe trouve-t-elle fondée ſur ce que le tombeau de ce jeune héros étoit placé aux pieds du dieu. Mais, en faiſant cette ſuppoſition, il ne paroît pas moins certain que la ſtatue étoit d'une époque plus reculée, puiſque du tems de Bathyclès on auroit fait une meilleure ſtatue d'Apollon, & plus convenable pour le lieu qu'elle devoit occuper. En attendant, il ne paroît pas moins remarquable qu'on ait placé un tombeau dans le temple d'une divinité. Pauſanias vit à Sparte un tombeau de Caſtor, audeſſus duquel on avoit conſtruit un

temple (1). Mais à Mantinée il y avoit, de la même manière qu'à Amycle, un tombeau d'Arcas tout auprès de l'autel de Junon (2).

Le trône d'Amyclée étoit-il un ouvrage iſolé & découvert, ou ſe trouvoit-il placé dans un temple, ainſi que l'étoit à Olympie le trône de Jupiter, & la ſtatue coloſſale de ce dieu, qui y étoit repréſenté aſſis? Voilà ce qui ne ſe trouve point expliqué chez Pauſanias; mais il paroît très-vraiſemblable qu'on peut s'arrêter à la première idée. On trouve dans quelques écrivains qu'il y avoit une certaine enceinte conſacrée à Apollon (3); mais ils n'en diſent rien de plus. Strabon, en parlant des jeux fondés à l'honneur d'Hyacinthe, aſſure « qu'ils ſe tenoient dans l'enceinte d'A- » myclée (4) ». S'il y avoit eu un vé-

---

(1) Pauſ. *L. III, c. 13*, pr. Εστι δε και Καστορος μνημα, επι δε αυτω (& non pas, επι δε αυτο) και ιερον πεποιηται.

(2) Egalement Pauſanias, *L. VIII, c. 9, p. 616.*

(3) Polyb. *L. V, c. 19*, l'appelle τεμενος, un lieu ſaint ou ſacré. Chez Strabon, *L. VIII, p. 338.* το Απολλωνος ιερον, ne peut auſsi rien ſignifier de plus; de même que το Αμυκλαιον.

(4) Strabon, *l. c. VI, p. 426.* D. τοις Υακινθιοις εν τω Αμυκλαιω συντελουμενου του αγωνος.

ritable temple, Pauſanias, qui décrit tout avec la plus grande exactitude, en auroit ſans doute dit quelque choſe. Un véritable temple n'étoit pas non plus abſolument néceſſaire pour cet objet : on trouve chez Thucydide, que lorſque, vers la dixième année de la guerre du Péloponnèſe, les Athéniens & les Lacédémoniens voulurent former un traité d'alliance, ils convinrent qu'on graveroit ce traité ſur une colonne placée dans un endroit ſacré, & qu'on choiſit pour cet effet l'enceinte d'Amyclée (1). Si l'abbé Fourmont, de qui je parlerai plus bas, avoit donné une deſcription plus exacte des ruines d'Amycle qu'il prétend avoir vu, il auroit peut-être levé le doute qui nous embarraſſe. Le ſanctuaire même, le *Temenos*, étoit, ainſi que la ſtatue, de la plus haute anti-

(1) Thucyd. *L. V, c. 18.* στηλας δε στησαι Ολυμπιασι και Πυθοι και Ισθμοι και εν Αθηναις εν πολει, και εν Λακεδαιμονι εν Αμυκλαιω ; & de même au *ch. 23*, où il ajoute : παρ' Απολλωνι εν Αμυκλαιω. Cette manière de conſerver les traités en les gravant ſur des colonnes de bronze dans des lieux ſaints, étoit généralement reçue ; c'eſt ainſi que, ſuivant Pauſanias, *L. V. c. 23*, on voyoit à Olympie une ſemblable colonne ſur laquelle étoit gravé un traité d'ailliance entre les Athéniens & les Lacédémoniens pour l'eſpace de trente ans.

quité ; mais des recherches ſur ces objets n'entrent point dans le plan que je me ſuis tracé, & je dois m'en tenir à Pauſanias, qui ne parle que du trône d'Amyclée & des bas-reliefs qui l'ornoient.

En approchant du trône, on voyoit d'abord, aux deux bras, deux ſtatues de Graces & deux ſtatues d'Heures qui ſembloient ſoutenir le trône par-devant & par-derrière (1). Deux autres Graces & deux autres Heures étoient placées aux deux côtés de derrière du trône, à ce qu'il paroît en manière de Caryatides. Sur la gauche (ſans doute du trône, & parconſéquent à la droite du ſpectateur, & par-devant) Bathyclès avoit repréſenté Echidna avec Typhon, & ſur la droite des Tritons, ſans doute au nombre de deux. Si ces figures n'étoient que des fantaiſies de l'artiſte, pourquoi en avoit-il choiſi de ces formes monſtreuſes ? Où avoient-elles quelque ſignification allégorique qui eût rapport à Apollon ou au ſoleil ? Comme

(1) Ανεχουσιν εμπροσθεν αυτου. — Χαριτες τε δυο και Ὡραι δυο. Si ανεχειν veut dire *avancer, ſaillir*, il faudroit alors qu'il y eût εμπροσθεν αυτου.

nous ne pourrions former ſur cela que des conjectures haſardées, il vaut mieux ne pas nous y arrêter (1).

---

(1) C'étoit ſans doute l'art qui demandoit qu'on plaçât aux angles & aux extrêmités deux Graces ou Charites; il eſt cependant connu d'ailleurs que les Lacédémoniens n'admettoient que deux Graces, dont ils attribuoient la conſécration à Lacédémon, fils de Taïgete, lequel, à ce qu'ils diſent, leur donna les noms de *Phaenna* & *Cleita*, (Φαεννα, Κλειτα, au lieu de Φαεννη & Κλειτη). Voyez Pauſanias, *L. II, ch. 13, & L. IX, c. 35.* Les Heures étoient repréſentées au nombre de deux, de trois & de quatre, & ne ſervoient ſouvent que d'ornement ; mais elles avoient auſſi quelquefois leur ſignification allégorique : c'eſt dans cette idée que Phidias avoit placé au-deſſus de la tête de Jupiter Olympien, d'un côté les trois Graces, & de l'autre trois Heures ; voyez Pauſanias, *L. V, c. 11.* Dans un temple de Mégare, on voyoit voltiger (ὑπερ δε της κεφαλης του Διος εισιν, non pas autour de la tête. Pauſanias, *L. I, c. 40*) au-deſſus de la tête de Jupiter Olympien des Heures & des Parques, pour ſignifier, dit Pauſanias, que les Deſtinées & les Saiſons obéiſſent à ce dieu. Dans un ancien temple de Junon, près de Mycènes, la déeſſe avoit ſur la tête un diadème avec les figures des Heures & des Graces (ſans doute en relief.) Voyez Pauſanias, *L. II, c. 17.*

Il faut ſe rappeller auſſi, à l'occaſion des ſtatues dont nous venons de parler, que le trône d'Amyclée étoit un très-grand ouvrage, & que ces ſtatues ſervoient d'ornemens à ce trône, comme à celui de Jupiter Olympien, qui avoit beaucoup de rapport avec celui d'Amyclée, mais dont l'enſemble & les détails paroiſſent prouver plus de talent de la part de l'artiſte. A ce trône de Jupiter il y avoit à chaque pied (probablement à la partie ſupérieure) des Victoires, qui

« Si je voulois donner, ajoute Pau-
» ſanias, un détail exact de chaque
» choſe que l'artiſte a employé à ce
» trône, je craindrois d'ennuyer le
» lecteur. Pour abréger donc (d'au-
» tant plus que la plupart des ſujets
» ſont connus) (1), je remarquerai que

ſembloient ſe donner la main en danſant, & au bas de chaque pied on voyoit deux autres Victoires. Les pieds de devant, qui ſans doute ſailloient en avant, étoient auſſi ornés de Sphinx (un ſans doute à chaque pied) qui déchiroient de petits enfans. Au-deſſous des Sphinx on voyoit d'un côté Apollon, & de l'autre Diane, qui, à coups de flèches, tuoient les enfans de Niobé.

(1) Pauſanias, *L. III, c. 18.* Τα δε επειργασμενα καθ' ἑκαστον επ' ακριβες διελθειν, οχλον τοις επιλεξομενοις παρεξειν εμελλεν· ὡς δε δηλωσαι συμβαλοντι, επει μηδε αγνωτα τα πολλα ην, Ταυγετην. —— φερουσι. —— Les mots ὡς δε δηλωσαι συμβαλοντι ont été totalement omis dans la traduction latine. Kuhnius interprête συμβαλλειν *in compendium mittere*, mais il y ajoute au haſard, συλλαβοντι. Voici comment Goldhagen a traduit ces mots : « Comme la plupart de ces ſujets ſont déja » connus, je raſſemblerai ici en peu de mots ce qu'il » y a de plus remarquable ». (τω συλλαβοντι λογω) Ceux qui connoiſſent la manière dont Pauſanias s'exprime, en général, penſeront ſans doute, avec moi, que par-là il a voulu dire : — « Pour indiquer à » ceux qui s'y connoiſſent : ὡς δε δηλωσαι τω συμβαλοντι, » pour faire plaiſir au lecteur, qui doit m'entendre » & me comprendre, quoique je lui parle d'une ma- » nière conciſe ; ce qui eſt d'autant plus probable, » ajoute-t-il, que la plupart de ces ſujets ſont con- » nus ».

» dans un endroit Jupiter & Neptune » enlèvent Taïgète, fille d'Atlas, & » Alcyone, ſa ſœur ». Pauſanias n'eſt rien moins que clair : ſon ſtyle, au contraire, eſt ſerré, guindé & entortillé ; de manière qu'il eſt ſouvent difficile de ſavoir ce qu'il veut dire. On croiroit qu'en commençant à parler des ouvrages de ſculpture du trône, il s'étoit fait une loi de ne pas entrer à ce ſujet dans une longue deſcription, parce qu'elle ſeroit devenue ennuyeuſe ; qu'il vouloit, au contraire, indiquer en peu de mots, & comme en paſſant, le ſujet de différens bas-reliefs ; mais le lecteur peut s'attendre qu'il ne paſſera rien d'intéreſſant ſous ſilence. Cependant il auroit pu retrancher la plupart des éclairciſſemens qu'il donne à ce ſujet.

De quelle manière les figures des bas-reliefs étoient exécutées ; ſi le travail en étoit en creux ou de relief, comment elles ſe trouvoient diſpoſées & groupées, quelle étoit leur grandeur, &c. ; toutes ces queſtions & pluſieurs autres, Pauſanias les laiſſe indéciſes. Il me paroît néanmoins aſſez probable que ces figures étoient placées

ſur pluſieurs champs, de la même manière que ſur le coffre de Cypſelus ; mais le rang que ces champs tenoient entr'eux, voilà ce que Pauſanias laiſſe encore abſolument à deviner ; & il ne nous dit ſeulement pas de quel côté il commence ſa deſcription, quoiqu'il parle, à la vérité, d'un côté droit & d'un côté gauche, mais ſans expliquer ſi c'eſt du trône même qu'il veut parler, ou bien de la perſonne qui s'y trouvoit placée devant. Tout bien conſidéré cependant, il me ſemble naturel qu'il ait commencé du côté qui étoit à ſa main droite, c'eſt-à-dire, du côté gauche du trône, & que c'eſt dans ce ſens qu'il aura tourné par-derrière tout autour du monument.

On croiroit quelquefois que Pauſanias parle de deux champs à la fois, & que par conſéquent il veut faire remarquer le contraſte qui règne entre l'un & l'autre. Plus bas, en deſcendant dans l'intérieur du trône, il paroît clairement qu'il eſt ſucceſſivement queſtion de deux champs à la fois.

Il ſeroit naturel auſſi de chercher dans ces différentes figures, ſinon un plan général du tout, une certaine épopée de

de l'art, du moins une eſpèce de rapport de ces figures entr'elles, ou avec l'hiſtoire de la divinité à l'honneur de laquelle ce monument a été élevé, ou du jeune héros qui y étoit enterré; & l'on devroit s'attendre à y trouver les fables primordiales de la Laconie, ou de l'origine des Doriens & des Héraclides. Cette idée naturelle m'a ſouvent trompé dans l'examen des anciens ouvrages de l'art; en voici un exemple: le trône de Jupiter Olympien étoit orné d'un grand nombre de ſtatues & de bas-reliefs (1); mais c'eſt vainement qu'on voudroit chercher à en appliquer le ſens à l'hiſtoire de ce dieu. Il paroît donc que les anciens artiſtes ne faiſoient jamais un plan général de leur ouvrage, mais qu'ils en concevoient & traitoient chaque partie en particulier; & que dans ces tems-là on n'étoit pas étonné de trouver enſemble, ſur un même champ, une quantité de figures

(1) Pauſ. *L. V, ch. 11.* Au *ch.* 20 il dit, que dans le temple de Junon, à Olympie, on voyoit une ancienne table d'or & d'ivoire avec pluſieurs figures, mais qui n'avoient aucune ſuite ni rapport entr'elles.

qui n'avoient aucun rapport remarquable entr'elles.

Pauſanias ne dit pas d'une manière formelle, ſi toutes les figures des bas-reliefs étoient travaillées de relief; il ſe ſert d'un mot qui, chez lui, offre un double ſens (1), mais la choſe même

---

(1) Επειργασαι eſt le mot dont ſe ſert Pauſanias. Il paroît clairement que c'étoit un travail en bas-relief. *L. III, c. 17, au bas de la page 260*, & cela en bronze; au même chapitre, *page 261*, il faut lire, dans ce même ſens, επειργασαι, au lieu de απειργασαι. Et *L. VI, c. 19, p. 500, lign. 22*, Του Θησαυρου δε επειργασαι τω αετω ὑ γιγαντων και Θεων πολεμος, il eſt certainement de même queſtion d'un ouvrage en bas-relief ſur le fronton du tréſor des Mégaréens, bâti ſur les confins de l'Attique. Les figures des murs, *L. VIII, c. 31, pr.* επειργασμενοι επι τυπων, à l'entrée d'un portique, ainſi que les bas-reliefs en pierre blanche, *c. 37*, & *L. IX, c. 11, au bas de la page 731*, & *c. 40, p. 793, l. 18*; comme auſſi ſur le bouclier d'une Minerve en bronze, *L. X, c. 34, extr.* Et dans quelques-autres endroits, ce mot ſert évidemment pour ſignifier une ſtatue, comme au *L. VIII, c. 8, p. 616*, ανηρ επειργασαι σηλην; & plus bas, ανηρ ἱππευς επειργασμενος εστι επι τη σηλη: *C. 31*, de figures poſées ſur une table, κειται δε εμπροσθεν. (τραπεζα) επειργασμεναι δε επ' αυτη. — *C. 48*, σηλαι δε επειργασμενοι, &c; & de même encore à la fin de ce chapitre. Mais au *ch. 53, p. 708*, Pauſanias ſe ſert, au contraire, de επειργασμενην ες σηλην την Εχεμου προς τον Τλλον μαχην, en parlant de figures de relief en pierre. Le ſens de ce mot n'eſt pas ſi clair au *L. I, c. 24, au bas de la page 67*, où il parle de la ſtatue de Minerve dans le Parthénon d'Athènes: « Au milieu » de ſon caſque il y a un Sphinx ». καθ' ἑκατερον δε

nous apprend assez que ces figures ne pouvoient être travaillées que sur le

---

του κράνους γρυπες εισιν επειργασμενοι ; il peut y avoir eu des deux côtés du casque des figures de Sphinx tout-à-fait saillantes ; ou travaillées seulement en bas-relief ; mais le dernier sentiment me semble néanmoins le plus probable ; parce que notre écrivain dit plus haut du Sphinx , Σφιγγος εικων. Au groupe de Cérès & Proserpine , assises , d'un seul bloc de marbre ; on voyoit , au piédestal ; ou dessous le piédestal , des figures de Curetès & de Corybantes , debout , ou en ronde bosse , ou sculptées en plein-relief ; Pausanias , *L. VIII , c. 37 , p. 676.* Τα δε ες Κουρητας, ἐυτοι γαρ ὑπο των αγαλματων πεποιηνται , και τα ες τους Κορυβαντας απειργασμενους (l. επειργ.) επι του βαθρου , &c. La naissance de Pandore , représentée sur le piédestal de la Minerve dont nous avons parlé plus haut , étoit sans doute un ouvrage en bas-relief επι δε τω βωμω επειργασμενα Παιδωρας γενεσις ; ainsi que celui au scabelon de Jupiter Olympien , *L. V , c. 11 , au bas de la page 402 :* το ὑποθημα δε: —— λεοντας τε χρυσους , και Θησεως επειργασμενην εχει μαχην την προς Αμαζονας , étoit aussi d'un travail de cette espèce ; mais immédiatement après , *p. 403 , l. 8* , le mot επειργασαι paroît (si l'on se représente l'idée de l'ensemble du piédestal du Jupiter assis) devoir signifier des figures entières ; de même qu'en parlant plus bas du sarcophage d'Hyacinthe , il semble que par επειργασαι. Pausanias a absolument voulu indiquer des figures en ronde-bosse & isolées. Au *L. V , c. 17. seq.* , où Pausanias parle du coffre de Cypselus , & où il est sans contredit question d'ouvrage en bas-relief , cet écrivain se sert toujours de ces mots : πεποιηται , ειργασαι ; ensuite il s'exprime de cette manière : ζωδια δε ελεφαντος επ' αυτης (της κεδρου) τα δε χρυσου , τα δε και εξ αυτης εστιν ειργασμενα της κεδρου , & plus bas , τους επι τω λαρνακι ειργασμενους , & *p. 426 , l. 10* , il dit expressément : τα επειργασμενα.

trône même, & ſculptées en bas-relief ſur la ſuperficie de la pierre.

La comparaiſon avec d'autres anciens monumens, tels que le temple de Pallas Chalicœcos, à Sparte, le trône de Jupiter Olympien & le coffre de Cypſelus nous confirment dans cette idée.

C'eſt donc en commençant par le côté gauche du trône & en tournant tout autour, par-derrière, que Pauſanias nous en donne la deſcription, que j'ai diviſée en pluſieurs champs, de la manière que je me ſuis repréſenté que cela devoit être.

PREMIER CHAMP. *Neptune & Jupiter qui enlèvent Taïgete, fille d'Atlas, & Alcyone, ſa ſœur.*

ON voit ici, de même que dans quelques-uns des champs qui ſuivent, un certain choix qui a rapport au ſujet. L'enlèvement dont il eſt queſtion appartenoit à l'hiſtoire de l'origine des Lacédémoniens, pour qui l'artiſte travailloit. Taïgete étoit mère de Lacédémon (1), à qui ce pays devoit ſon nom,

(1) Pauſanias, *L. III, c. 1*, Hygin. *f. 155*; & Apollodor. *L. III, 10, 3.*

& qui étoit le père d'Amyclas. C'eſt d'après elle auſſi que le mont Taïgete a été ainſi nommé. C'eſt la tradition recue de la demeure de pluſieurs familles primitives ſur des montagnes qui a donné lieu, parmi les Grecs, à l'origine des nymphes, dont ce peuple faiſoit enſuite deſcendre leurs héros indigètes. Comme père & ſouche première, on prenoit, ſuivant l'opinion vulgaire, tantôt Jupiter, tantôt Neptune, tantôt Apollon, &c.; & dans l'hiſtoire de l'origine des Lacédémoniens, cet honneur eſt toujours attribué à Jupiter, qui, avec Taïgete, donna le jour au héros, qui fut le père primitif de ce peuple. Il y avoit pluſieurs fables touchant Alcyone, & les races dont elle fut la ſouche, qui ne nous ſont plus connues; on trouve, entr'autres (1), que Neptune procréa avec elle Hyreus, qui fut le père d'Orion, Hyperenor & une fille appellée AEthuſe, dont il y avoit de même pluſieurs fables généalogiques (2).

(1) Apollodor. *III, 10, 1.* Pauſ. *L. IX, c. 20,* & Hyginus, *f. 157.*

(2) Ces deux ſœurs appartenoient au nombre des Pleïades, filles d'Atlas. Cette fable d'Atlas eſt com-

SECOND CHAMP. *Atlas.*

TROISIÈME CHAMP. *Le combat d'Hercule avec Cycnus.*

QUATRIÈME CHAMP. *Le combat des Centaures chez Pholus.*

IL eſt clair que voici différens ſujets que Pauſanias a ſans doute raſſemblés ainſi pour abréger ſon récit (1). Il ne dit rien de précis ſur le premier ſujet; mais il y a lieu de croire que c'étoit Atlas portant le ciel, fable qu'un grand nombre d'anciens artiſtes ont traitée(2).

---

poſée de différentes autres fables tirées en partie des anciens poëtes qui ont parlé de la création du monde, & qui ont donné pluſieurs ſens allégoriques à l'hiſtoire d'Atlas. Les poëtes qui ont fait mention de la défaite des Gorgones par Perſée, placent le mont Atlas dans l'Afrique occidentale; d'autres diſent que cet événement s'eſt paſſé dans le Péloponnèſe, & appliquent le nom d'Atlas aux plus hautes montagnes de l'Arcadie, en ajoutant que c'eſt la fille de ce roi, qui a donné ſon nom au mont Taigete. Enfin, Atlas & ſes filles furent changés en étoiles, & cette métamorphoſe fut pour les poëtes une nouvelle ſource de fictions dans leurs fables.

(1) Επειργασται δε και Ατλας και Ηρακλεους μονομαχια προς Κυκνον, και η παρα Φολῳ των Κενταυρων μαχη.

(2) Τον πολον, comme il eſt dit ailleurs, ainſi que chez Pauſanias, *L. VI, c. 19, p. 499.*

Le combat d'Hercule avec Cycnus, le fils de Mars, eſt un ſujet qui offre matière à une ſavante exécution : deux héros montés chacun ſur un char de guerre, & ayant chacun un écuyer qui conduit leurs chevaux : Cycnus avec Mars, & Hercule avec Jolas. Ce combat a fourni un des plus beaux morceaux de l'antiquité, ſavoir, *Le Bouclier d'Hercule*, dans lequel on trouve le plus ancien caractère de la poéſie, rendu par les traits les plus frappans & les plus énergiques ; de ſorte qu'on peut dire que tout ce poëme n'eſt qu'un tableau. Au reſte, ce combat ſe paſſa en Theſſalie, près d'Iolcos & de Pagaſe, & tenoit par conſéquent à la tradition du pays. Il eſt à croire que l'artiſte qui a fait les bas-reliefs du trône d'Amyclée aura ſuivi la deſcription d'Héſiode. Mais ſi l'on aime à penſer que ce ſujet a été rendu de la manière la plus ſimple, il faudra alors ſe repréſenter Hercule combattant ſeul contre Cycnus. Hercule armé paroît quelque choſe de ſingulier ; cependant il eſt toujours décrit ainſi chez Héſiode. Dans un temple d'Hercule, à Lacédé-

mone, ce héros étoit auſſi repréſenté avec une armure (1).

Le combat des Centaures, chez l'hoſpitalier Centaure Pholus, lequel, par le vin qu'il verſoit à ſes convives, attira chez lui les Centaures, ſes frères, qui, jaloux de la bonne réception qu'il fit à Hercule, lui ſuſcitèrent une querelle, dans laquelle Hercule en tua pluſieurs; les autres ſe diſſipèrent en différentes contrées (2). Le lieu de cette fable eſt placé en partie ſur le mont Pelion, & au pied de cette montagne en Theſſalie, dans le voiſinage des Lapithes, où, en effet, elle doit s'être paſſée, & en partie dans l'Arcadie. C'eſt une des plus anciennes fables connues. Les artiſtes ont toujours beaucoup aimé à repréſenter le combat des Centaures, qui véritablement eſt un ſujet favorable pour l'art. On le trouve auſſi en bas-relief ſur des ſarcophages & des urnes étruſques, ainſi que ſur des vaſes peints.

---

(1) Pauſanias, *L. III, c. 15, p. 244.* On penſoit qu'Hercule s'étoit ainſi armé pour combattre Hippocoon & ſes fils.

(2) Apollodor. *L. II, c. 5, p. 104. & ſeq.* Diodor. *L. IV. c. 12.*

Cinquième Champ. *Le Minotaure enchaîné par Théſée.*

Pausanias paroît lui-même étonné de ce que l'artiſte eût repréſenté ainſi Théſée traînant le Minotaure enchaîné & encore vivant. Nous ne pouvons pas décider ſi l'artiſte avoit ſuivi une autre tradition que celle qui eſt connue, ou s'il n'avoit écouté que ſon caprice en traitant cette fable. Pauſanias auroit dû nous dire du moins de quelle manière le Minotaure étoit repréſenté. Kuhnius paroît avoir aſſez bien conjecturé, en diſant que Pauſanias avoit peut-être mal compris ce ſujet: il ſe pourroit que ce fût le taureau de Marathon que, ſuivant la fable connue, Théſée prit vivant, & qu'il offrit enſuite en ſacrifice. Mais cette conjecture tombe d'elle-même, ſi, comme cela paroît probable, les noms de Théſée & de Minotaure ſe trouvoient au-deſſous de ce bas-relief; ſinon elle eſt, au-contraire, confirmée par ce que Pauſanias dit de nouveau du Minotaure en parlant du dedans du trône; ce qui offriroit une ſeule répétition du même

ſujet dans cette ſuite de bas-reliefs. Le Minotaure, quoique repréſenté de différentes manières, étoit toujours reconnoiſſable. La plus ancienne repréſentation qui nous en ſoit parvenue eſt celle d'un monſtre moitié homme & moitié taureau; & on lui donnoit auſſi la figure d'un homme avec une tête de taureau (1). Il y a ſur ce Minotaure une infinité de fables, qui toutes diffèrent entr'elles, & qui, ſi je ne me trompe, doivent toutes leur origine à un ancien ouvrage de l'art qu'on voyoit à Enoſſe, ville de Crète. Le labyrinthe, une grande caverne ou grotte ſouterraine, que les voyageurs vont encore voir, & qui, ſans doute, a été agrandie par la main des hommes, contenoit vraiſemblablement une antique ſtatue repréſentant la figure ſymbolique ou allégorique de l'ancien monde. On ſait quel grand nombre de figures il y avoit dans les plus an-

(1) Le paſſage connu d'Apollodore, *L. III, 1, 4*, & le *tableau* dans le *Tome I, tab. 5* des *Pitture d'Ercolano*. Winkelmann, dans ſes *Monum. ined. tab. 100*, a donné un vaſe étruſque ſur lequel eſt repréſenté un pareil ſujet.

ciens tems du Hébon (1), d'après lequel on fit, dans la ſuite, dans quelques endroits de la Sicile, de la Grande-Grèce & de l'Etrurie, le Bacchus barbu, le ſymbole du ſoleil, un taureau avec la tête barbue d'un homme. Peut-être y avoit-il une pareille ſtatue dedans ou près du labyrinthe, dont la ſignification & la tradition s'étoient perdues. Les Crétois avoient imaginé un grand nombre de fables touchant l'homme-taureau dont les poëtes & les artiſtes ſurent tirer bon parti. Théſée lui-même eſt d'ailleurs repréſenté comme un jeune héros, & ſe reconnoît à ſes cheveux raſés ſur le front; ce que d'autres artiſtes n'ont cependant pas obſervé; du moins cela ne ſe remarque-t-il pas, autant que je puis me le rappeller, à d'autres repréſentations de ce ſujet. Les ſtatues de ce héros doivent, au reſte, avoir été en plus grand nombre qu'on ne pourroit le penſer d'après celles que nous connoiſſons de lui. Sa

(1) Hébon eſt une divinité phénicienne qui étoit particulièrement adorée à Naples, ainſi que le Père Martorelli l'a démontré d'une manière ſavante, dans ſon livre *Dell Ant. Colon. in Nap. p. 226, ſeq. 1. Note du Traducteur.*

ſtatue ſe trouvoit, avec celles de Mercure & d'Hercule, dans tous les Paleſtres, ainſi que l'aſſure Pauſanias (1).

SIXIÈME CHAMP. *Danſe de Phéaciens & de Démodocus avec ſa Lyre.*

ON ne peut douter que ce ſujet ne ſoit pris de l'Odyſſée ; car il eſt à croire que ce poëme étoit déja alors, c'eſt-à-dire, trois ſiècles après la mort d'Homère, aſſez connu pour qu'un artiſte y prît quelque ſujet ; & c'eſt auſſi à-peu-près vers cette même époque que les fils de Piſiſtrate raſſemblèrent les écrits d'Homère, & les apportèrent à Athènes. Il eſt étonnant que Pauſanias ne nous ait point inſtruit comment il a ſu diſtinguer que la danſe dont il parle ſe faiſoit par des Phéaciens ; mais il y a lieu de croire que c'étoit par une inſcription qui ſe trouvoit au-deſſous du bas-relief. On rencontre auſſi dans Homère (2) quelques traits caractériſtiques qui peuvent ſervir à faire reconnoître ce ſujet :

(1) Pauſan. *L. IV, c. 32, pr.*

(2) Odyſſ. *L. VIII, v. 260-385.*

le chantre aveugle Démodocus, qui, au milieu de la place publique de la ville, chante ſur ſa lyre, en préſence des neuf athlothètes & devant le roi Alcinoüs & l'étranger Ulyſſe, la pantomime des amours de Mars & de Vénus, ou plutôt la danſe d'Héleus & Léodamas, fils d'Alcinoüs, qui ſe jettent l'un à l'autre un balon rouge (1).

SEPTIÈME CHAMP. *L'hiſtoire de Perſée & de Méduſe.*

HUITIÈME CHAMP. *Hercule qui terraſſe le géant Thurius.*

NEUVIÈME CHAMP. *Combat de Tyndare contre Eurytus.*

LE premier de ces ſujets eſt connu, & a été ſouvent traité par les artiſtes. Cette fable a été employée par pluſieurs

(1) On en trouve une deſcription fort pittoreſque chez Homère. *Odyſſ. v. 370-380*, ſans qu'on puiſſe eſpérer néanmoins d'en former un tableau qui ſoit paſſablement bon, ainſi que le comte de Caylus en eſt enfin convenu lui-même, après pluſieurs eſſais inutiles : *Tableaux tirés d'Homère, p. 185, 6.* Il faut remarquer auſſi que ce ſujet, de même que la plupart de ceux que le comte de Caylus a voulu traiter, ſont peu intéreſſans & peu agréables pour notre ſiècle.

poëtes des premiers tems, & a perdu par-là tellement ſa forme primitive, qu'on peut à peine en reconnoître aujourd'hui la ſource & le ſens. Le caſque de Hadès, qui le rendoit inviſible, la protection de Minerve, les talonnières, le Kibiſis, ſont des inventions de la plus ancienne poéſie. Sur un bas-relief du temple de Minerve Chalciœcos, à Sparte, on voyoit des nymphes qui mettoient le caſque ſur la tête de Perſée, & qui lui attachoient les talonnières aux pieds (1). Pauſanias ne dit point dans quel moment étoit repréſenté Perſée attaquant ou plutôt ſurprenant Méduſe, & il nous laiſſe également ignorer les traits caractériſtiques des deux autres combats ſuivans. Hercule, à la vérité, pouvoit rendre l'un reconnoiſſable; mais de quelle manière ſe diſtinguoit le géant Thurius, qui d'ailleurs n'eſt pas connu? On dira que les géans avoient une figure déterminée, avec des pieds en forme de ſerpens & couverts d'écailles (2); mais il faut remarquer qu'Her-

(1) Pauſan. *L. III, c. 17, p. 261.*

(2) Par exemple, ſur le grand bronze d'Antonin

cule a combattu avec pluſieurs de ces monſtres (1). Si donc le bas-relief ne repréſentoit qu'un géant quelconque, il y a lieu de croire que c'étoit plutôt un des principaux géans qu'Hercule dompta, tel que Porphyrion ou Halcyonée, ou Ephialte (2). Mais dans la haute antiquité le combat des géans fut le ſujet de pluſieurs eſpèces de poëmes, même de l'épopée; & n'eſt-il pas poſſible qu'il y ait été queſtion d'un Thurius dont nous n'avons plus aucune connoiſſance aujourd'hui.

Je n'aurois pas trouvé la moindre trace du combat de Tyndare avec Eurytus, je ne me ſerois même pas haſardé à dire quel étoit cet Eurytus, ſi je ne m'étois pas rappellé qu'un des

---

Pie, qui ſe trouve dans le *Numiſm. Muſei Albani, T. I, t. 19.* Je remarquerai ici, en paſſant, que le camée de Farnèſe, qui porte le nom d'Athénion, reſſemble parfaitement aux médailles en queſtion; circonſtance qui pourroit donner matière à réflexion. Ce camée eſt dans la *Dactyliothèque* de *Lippert, Mill III, 1, 10.*

(1) Apollodor. *I, 6, 1 & 2.*

(2) On pourroit croire peut-être que le mot Θουριον eſt mal écrit, & qu'il faudroit lire : προς Πορφυριωνα. Mais ce nom eſt, ſuivant ſon étymologie & ſa ſignification, très-poétique pour déſigner un géant : il veut dire *l'impétueux, le belliqueux.*

fils d'Hippocoon, qui chaſſa Tyndare de Lacédémone, qu'Hercule y rétablit enſuite, portoit ce nom (1). Il eſt également difficile de dire par quel moyen ces deux héros pouvoient être reconnus. Mais il faut croire qu'en général ce caractère diſtinctif ne ſe trouvoit pas dans ces anciens ouvrages de l'art, & que l'on faiſoit connoître les différens ſujets par des inſcriptions qui ont ſervi à inſtruire Pauſanias de ceux des bas-reliefs dont il eſt ici queſtion. Il le dit expreſſément en parlant des figures en bas-relief du coffre de Cypſelus, ainſi que des tableaux de Polygnote à Delphes. Si l'on veut ſe donner une idée de cette manière, ſi étrange pour nous, d'expliquer les figures des bas-reliefs, on n'a qu'à jetter les yeux ſur la *Table Iliaque*, qui appartenoit autrefois à la maiſon Spagna, & qui ſe trouve aujourd'hui au capitole (2).

(1) Apollodor. *L. III, 10, 5.*

(2) Elle ſe trouve à la fin du *Syntagma de Columna Trajana*, de Fabretti, *p. 316*; & l'on en a copié une partie dans le *Bellum & Excidium Trojanum*, de Beger, imprimé en 1699; ouvrage beaucoup plus moderne, ſans doute, mais où les bas-reliefs ſont rendus parfaitement dans le goût de ces anciens monumens de l'art.

C'étoit

C'étoit un grand ouvrage en ſtuc, compoſé de trois compartimens, un au milieu & un autre de chaque côté, dont il ne s'eſt conſervé que la moitié; morceau qui, comme monument de l'art, n'a pas un grand mérite, mais qui eſt fort précieux pour l'étude de l'antiquité, ayant été compoſé d'après les idées de pluſieurs anciens poëtes que nous ne connoiſſons plus (1).

Dixième Champ. *Enlèvement des filles de Leucippe.*

L'enlèvement d'Hilaïre & de Phœbé, filles de Leucippe, par Caſtor & Pollux, eſt une fable indigène des Lacédémoniens (2). On les reverroit comme des héroïnes, & elles avoient leur temple particulier à Sparte (3). Les artiſtes ont ſouvent employé ce ſujet. Dans un temple de Cérès, à Meſſène, on voyoit les ſtatues des Dioſcures qui enlevoient les filles de Leucippe (4). Cet

(1) Vide Virgil. *Exc. ad AEn. T. II, p. 227 & ſeq.*
(2) Théocr. *XXII, 137.* Lycophr. *544.* Confrontez les *Remarques ſur Pyndare, Nem. X, 112.*
(3) Pauſan. *L. III, c. 16, pr.*
(4) Pauſan. *L. IV, c. 31, p. 358.*

enlèvement ſe trouvoit auſſi parmi les autres ouvrages de bronze, & ſans doute en bas-relief, qui ornoient les murs du temple de Minerve Chalcioecos, à Sparte (1). Il y a dans la *villa* Médicis, à Rome, un ſarcophage ſur lequel cette fable eſt repréſentée en bas-relief (2). Pauſanias parle d'un tableau de Polygnote dans un temple des Dioſcures, à Athènes, qui certainement offroit le même ſujet (3). Il eſt malheureux que cet écrivain ne diſe rien de la manière dont cet événement étoit traité dans les ouvrages qu'il en cite.

ONZIÈME ET DOUZIÈME CHAMPS. *Bacchus jeune encore eſt porté au ciel par Mercure; & Minerve introduit Hercule dans l'aſſemblée des Dieux.*

LA première de ces fables a été traitée diverſement par les poëtes & les

(1) Pauſan. *L. III, c. 17, pr.*

(2) Vide *Monumenti inediti, t. 61.* On doit y remarquer comme quelque choſe de ſingulier les deux figures des angles qui ne ſervent que d'ornement. Ceci ſert auſſi à expliquer de ſemblables figures qu'on trouve ſur d'autres bas-reliefs, que les antiquaires avoient coutume de lier à l'action; telles, par exemple, que celles du vaſe avec les travaux d'Hercule, qui ſe trouve auſſi dans les *Monumenti inediti, n 64, 65.*

(3) Pauſanias, *L. I, c. 18.*

artiſtes. Mercure porte le jeune Bacchus, tantôt à Ino, tantôt à Nyſe, tantôt vers l'Olympe; ailleurs c'eſt Jupiter lui-même qui remplit cet office. Dans le temple de Junon, à Olympie, on voyoit Mercure portant le jeune Bacchus; cet ouvrage, en marbre, qui étoit de Praxitèle (1), avoit ſans doute le même événement pour objet. Une ſemblable ſtatue de Mercure ſe trouvoit dans la place publique de Sparte (2). Dans les *Monumenti inediti* (3) on

(1) Pauſanias, *L. V, c. 17.* Ἑρμης λιθου, Διονυσον δε φερειν νηπιον : liſez, φερει.

(2) Pauſanias, *L. II, c. 11, p. 234.*

(3) *Monumenti inediti, t. 64.* Winkelmann fonde principalement ſon explication ſur le bandeau de la tête, & veut y trouver le κρηδεμνον d'Homère. Il eſt même allé plus loin; il a cru reconnoître auſſi Ino ou Lucothée dans d'autres figures qui ont le même bandeau; cercle vicieux que parcourent communément les antiquaires. Mais tout conſidéré, ce bandeau n'eſt qu'un lien ordinaire qui ſervoit à retenir les cheveux, un διαδημα; tandis que le κρηδεμνον doit avoir été une coiffure, qui, raſſemblée en rouleau ſur le front, formoit un bandeau; mais qui, étant déroulée, pouvoit ſervir de voile. C'eſt ce que nous apprend non-ſeulement Euſtathe, (p. 976, l. 41) qui, à la vérité, ne pouvoit pas mieux connoître que nous ces choſes par Homère; cependant il a trouvé par-ci par-là, quelques éclairciſſemens dans les anciens grammairiens; mais Homère lui-même nous en inſtruit quand il parle de cet ornement de tête. Pour ne pas alléguer quelques autres paſſages, je me contenterai

voit une ſtatue de la *villa* Albani, laquelle, ſuivant Winkelmann, repréſente Ino tenant le jeune Bacchus ſur le bras. Maffei, dans ſon *Muſeum Etruſcum* (1), a la même fable en vue en parlant d'une ſtatue, ſans doute mal deſſinée, de Mercure, qui, ſuivant Gori, porte une ame qui vient de quitter le corps; mais c'eſt probablement un jeune Bacchus qu'il tient. L'apothéoſe d'Hercule eſt repréſentée ici dans le ſtyle des poëtes & des artiſtes de la plus haute antiquité, puiſque c'eſt Minerve qui introduit ce héros dans l'aſſemblée des dieux; car ſuivant les plus anciennes poéſies où il eſt parlé des aventures d'Hercule, c'eſt par le ſecours de cette déeſſe qu'il par vint à exécuter ſes grands travaux. Homère, qui donne auſſi Minerve pour conductrice & pour protectrice à Achille

---

d'en citer un de l'*Odyſſée α 334*, où Pénélope veut ſe couvrir d'un voile, au moment qu'elle entre dans la ſalle où ſe trouvent ſes pourſuivans: devant ſon viſage, y eſt-il dit, elle tenoit ſon blanc κρηδεμνον. Αντα παρειαων σχουσην λιπαρα κρηδεμνα. Ce même vers eſt répété quelquefois dans la ſuite quand il s'agit d'une pareille circonſtance; & *Odyſſée ζ, 100*, lorſque Nauſicaë veut danſer avec ſes compagnes, elles ôtent leur κρηδεμνον.

(1) *T. 38.*

& à Ulyſſe, paroît plutôt avoir imité en ceci ce qu'on avoit déja dit avant lui, que créé des idées nouvelles (1). Sur le coffre de Cypſelus, Hercule étoit repréſenté terraſſant l'hydre, & Minerve lui prêtant du ſecours (2). On voit ce même combat ſur une ancienne patère (3); & c'eſt ainſi que nous le décrit Héſiode (4), qui fait auſſi accompagner Hercule par Minerve dans ſon combat avec Cycnus (5). Il y avoit à Olympie d'anciennes ſtatues de bois de cèdre doré, que les Mégaréens y avoient données en offrande : entr'autres, un Hercule combattant le fleuve Achéloüs; à côté d'Hercule étoit Minerve qui le protégeoit, ſelon ſa coutume (6). Et l'on voit ſur une ancienne patère étruſque (7), l'apothéoſe même d'Hercule,

(1) Il paroît clairement qu'Homère fait ici alluſion à d'anciennes fables & à d'anciennes poéſies. *Il.* Υ. *362*, *v. 146. Odyſſ.* λ. *625.*

(2) Voyez ma *Diſſertation ſur le Coffre de Cypſelus.*

(3) Dempſter, *Etrur. reg. tab. 6.* Comparez-y *Mon. Etr. ant. ad gen. ſua, &c. in nov. Comment. Soc. Gott. T. IV, P. II, p. 83, note.*

(4) Héſiod. *Theogon. 318.*

(5) *Le Bouclier d'Hercule, 443.*

(6) Pauſanias, *L. VI, c. 19, p. 500.*

(7) Dempſter, *Etrur. reg. t. 2.*

où à côté de ce héros eſt Minerve, & près d'elle ſe trouve une autre figure, qui ſans doute eſt celle d'Hébé. Winkelmann nous a appris à reconnoître Hercule déifié dans le célébre Torſe du Belvedère; ſon entrée dans le ciel a été le ſujet d'un tableau d'Artemon (1); & ſon admiſſion dans l'Olympe eſt auſſi repréſentée ſur un bas-relief avec inſcription, lequel appartenoit autrefois à la maiſon Farnèſe (2), & qui ſe trouve aujourd'hui dans la *villa* Albani (3). Hercule y eſt aſſis dans les nues ſur ſa peau de lion étendue, au milieu de Satyres, qui ſervent ſans doute à indiquer la vie heureuſe à laquelle il vient d'être admis; Hébé eſt à ſes côtés, & il tient à ſa main une grande coupe à vin. Le diadême dont ſa tête eſt ceinte nous prouve ſa déification. Au-deſſous, près d'un autel, il y a deux figures de femmes tenant un vaſe, & dont l'une verſe par un entonnoir de

(1) Pline, *L. XXXV, 40, 32.*

(2) Cette inſcription a déja été publiée par Spon & d'autres; & les figures l'ont été par Gori, *Domi Inſc. T. I, tab. 6,* & par Muratori, *Theſ. Inſcr. T. I, p. 60;* enſuite quelques-unes ſéparées par Edouard Corſini, *Herculis quies & expiatio. Fol. ſ. a. & l.*

(3) Winkelmann, *Hiſt. de l'Art.*

de l'eau dans le feu ; ce qui, ſuivant Corſini, repréſente un ſacrifice d'expiation (*luſtratio*, *expiatio*). Mais il me ſemble que l'artiſte ou le deſſinateur n'a pas ſu aſſez bien ſéparer & diſtinguer les objets : la figure aîlée, ſoit qu'elle repréſente une Victoire, ou une Heure, ou une idée abſtraite perſonnifiée, ne verſe rien dans l'entonnoir, mais elle fait une libation dans le feu ; & le vaſe que tiennent les deux figures ſe trouve placé devant les flammes. Le prétendu entonnoir eſt un flambeau que la prêtreſſe tient de la main gauche, derrière le feu. Cette figure eſt, ſuivant l'inſcription, Admate, fille d'Euriſthée & d'Admate, fille d'Amphidamas, prêtreſſe de la Junon d'Argos. Selon moi, cette Admate fut la première qui rendit à Argos un culte divin à Hercule déifié, & cela par la libation même dont il eſt queſtion ici. Derrière la prêtreſſe on voit un trepied, près duquel eſt un héros qui tient une coupe. Corſini prétend que c'eſt Hercule qui ſe fait purifier de ſon premier homicide qu'il commit en tuant Linus ſon maître ; c'eſt dans le même ſens qu'il rétablit l'inſcription de la baſe,

mais d'une manière arbitraire. Voici, je crois, ce qu'on peut dire que ce bas-relief offre distinctement : Amphitryon, représenté par le héros qui tient la coupe, consacre un trepied à Apollon, au nom d'Alcée, son père, qui, ainsi qu'Amphitryon même, fut honoré comme un héros. Il y avoit beaucoup d'anciennes poésies au sujet d'Hercule (1), ainsi que plusieurs fables, dont un très-petit nombre seulement sont restées en usage parmi les poëtes. L'auteur du monument en question doit avoir été un savant qui a fait exécuter ce bas-relief d'après l'idée de quelque poëte dont les ouvrages ont été perdus (2). Il ressemble parfaitement à un autre qui représente les préparatifs du siège de Troye (3), & qui de même est en bas-relief avec inscription.

---

(1) Ἡρακλειαι.

(2) Il est très-probable que le mot Ευρωπη qui se voit au-dessus de ce bas-relief servoit à en expliquer le sujet ; mais que cette inscription ne s'y trouve plus en entier. Cette conjecture paroît confirmée par ce qu'on remarque sur la Table Iliaque, où les poëtes, d'après qui l'artiste l'a exécutée, se trouvent de même nommés.

(3) La Table Iliaque chez Fabretti, *in Columnam Trajanam*. Winkelmann, dans son *Histoire de*

TREIZIÈME CHAMP. *Pelée met ſon fils Achille entre les mains de Chiron pour l'élever.*

L'ÉDUCATION d'Achille par le ſage Chiron nous eſt connue par les poëtes ; ils ſemblent avoir donné de l'extenſion à l'idée d'Homère, qui dit que Chiron apprit à Achille l'art de guérir les bleſſures (1) ; car autrement c'eſt Phœnix qui, chez lui, eſt le gouverneur d'Achille. Suivant ce qui eſt repréſenté ſur le trône d'Amyclée, il paroît que cette amplification de la

---

l'Art, dit que ces deux ouvrages ſont de la même grandeur, du même marbre, & du même ſtyle, tant pour le deſſin que pour l'exécution. Ainſi la planche de Corſini, qui eſt beaucoup mieux deſſinée, paroît donc fautive, ainſi que Winkelmann l'avoit remarqué lui-même (*Hiſtoire de l'Art*). Mais il nous reſte encore une particularité à obſerver : ſi ces deux ouvrages ſe reſſemblent ſi parfaitement qu'on le prétend, l'apothéoſe d'Hercule ne peut pas être alors en marbre, mais doit être en ſtuc, puiſque la Table Iliaque n'eſt faite que de cette matière. L'apothéoſe d'Homère a été trouvée dans le même endroit. Ces trois morceaux ſont exécutés dans le même goût ; c'eſt-à-dire, qu'il y règne une grande érudition grecque, mais ſans aucun art, ni dans les formes, ni dans le deſſin, ni dans l'enſemble.

(1) Il. λ, 830.

fable dont il eſt queſtion ici remonte à la plus haute antiquité. Il y a pluſieurs pierres gravées ſur leſquelles on voit Chiron qui enſeigne à jouer de la lyre à Achille, & ce ſujet ſe trouve ſur un ancien tableau tiré des ruines d'Herculanum (1). Il eſt à croire que le groupe du champ de Mars, dont parle Pline, repréſentoit auſſi cette inſtruction (2). On en trouve chez Apollonius une deſcription fort pittoreſque & fort agréable (3) : au moment que les Argonautes partent de Pagaſe & cinglent devant Pelion, le vieux Chiron les bénit des bords du rivage, en tendant ſes bras vers eux ; à côté de lui Chariclo montre à Pelée le jeune Achille qu'elle tient dans ſes bras. Au reſte, la fable de Chiron, qui eſt fort compliquée, étoit ſans doute fondée ſur quelques anciennes traditions hiſtoriques, & pluſieurs choſes y ont été ajoutées : telle

(1) *Pitt. d'Ercol. T. I, t. 8,* Philoſtrate parle de cette fable d'une manière circonſtanciée, *Heroic. 19, p. 129, & ſeq.* & *II Imagg.* 2.

(2) *Plin. XXXVI, 4, 8. Nec minor quaeſtio eſt, in Septis Olympum & Pana, Chironemque cum Achille qui fecerint, &c.*

(3) Apollon. *I, 555-558.*

eſt, entr'autres, la conſtellation céleſte du Centaure qu'on y a rapportée, quoique cette fable vienne probablement de l'Orient, & qu'elle ait une toute autre origine, qui ſans doute étoit allégorique. Il paroît certain auſſi que ce n'eſt qu'après pluſieurs changemens ſucceſſifs que les Centaures ont été repréſentés de la manière dont on le voit aujourd'hui, & que dans l'origine leur figure n'étoit qu'un ſymbole, une repréſentation allégorique, Dieu ſait de quoi. L'ancienne figure des Centaures ſe voit encore ſur quelques monumens, où ils ſont repréſentés avec le buſte & les bras de l'homme ſur le corps d'un animal (1). Il ſe pourroit bien que Pan & les Satyres n'euſſent auſſi point d'autre origine (2). Pour faire connoître Chiron comme repréſentant la conſtellation céleſte du Centaure, je pourrois citer ici le bas-relief de l'autel de la *villa* Borgheſe, dans lequel Winkelmann

(1) Voyez ce qui eſt dit dans ma *Diſſertation ſur le Coffre de Cypſelus*.

(2) Il y a auſſi des Satyres avec des pieds & une queue de cheval. Voyez *Muſeum Kirch. P. I, p. 47*.

s'eſt donné tant de peine de trouver un Jupiter chaſſeur (1).

QUATORZIÈME CHAMP. *Céphale eſt enlevé par la déeſſe du jour, à cauſe de ſa beauté.*

LA figure que Pauſanias déſigne ici ſous le nom de la *Déeſſe du jour* (2), n'étoit autre choſe que celle de l'aube du jour, d'Eos, ou de l'Aurore (3). Il eſt vraiſemblable qu'elle étoit repréſentée emmenant Céphale ſur ſon char. Cet enlèvement étoit auſſi repréſenté en terre cuite ſur le fronton du portique du Cérimaque (4); & Pauſanias donne également ici à l'Aurore le nom de *Déeſſe du jour* (5). Cette fable prit

---

(1) *Monum. ined. t. 11.*

(2) Ἡμερα.

(3) Apollod. *I, 9, 4.* Antonin. Liber. *c. 41* & autres.

(4) Suivant la traduction de M. l'abbé Gedoyn, *T. I, p. 10*, ce ſujet étoit repréſenté par des ſtatues en terre cuite placées ſur la voûte du Cérimaque. Le lecteur s'appercevra facilement que ce n'eſt pas ici le ſeul endroit où la traduction françoiſe de Pauſanias diffère de l'interprétation de M. le profeſſeur Heyne. *Note du Traducteur.*

(5) Pauſan. *I, 3, p. 8.* και φερουσα Ἡμερα Κεφαλον,

naiſſance dans l'Attique, & paroît avoir été répétée ſouvent dans les anciennes poéſies & les recueils de fables de ce pays (1).

La fable nous fournit pluſieurs exemples de pareils enlèvemens de jeunes perſonnes des deux ſexes par les dieux & par les déeſſes ; & il paroit probable que différentes idées y ont donné lieu.

& il ajoute : que Céphale fut ainſi enlevé, à cauſe de ſon étonnante beauté, par l'Aurore, qui eut de lui un fils, appellé Phaëton : και οι παιδα γενεσθαι Φαεθοντα και φυλακα ετοιησε του ναου. Ταυτα αλλοι τε και Ησιοδος ειρηκεν εν επεσι τοις εις τας γυναικας. Ces mots du milieu : και φυλακα εποιησε του ναου, rendent ce paſſage fort obſcur, & ont exercé pluſieurs critiques. Qu'on conſulte Scheffer, Kuhnius, ainſi que Meziriac, *Comment. ſur les Epîtres d'Ovide, P. I, p. 353.* Suivant moi, ces mots ont été écrits en marge par quelque ſavant, qui aura comparé ce paſſage à un autre de la Théogonie d'Héſiode, *985. & ſuiv.* ; de ſorte qu'ils n'appartiennent point au texte, & ne ſont qu'altérer la fable. Ce que Pauſanias dit a été pris d'un tout autre poëme, lequel, à la vérité, a été attribué auſſi par quelques-uns à Héſiode, mais qui différoit néanmoins totalement de ſa Théogonie. Voici le paſſage en queſtion de la Théogonie : « Après Ti» thon & Emathion, Eos procréa de Céphale Phaë» ton, ce beau jeune homme que Vénus enleva, & » dont elle fit, pour ainſi dire, un dieu en l'établiſſant » comme prêtre particulier de ſon temple. (δαιμονα » διον.) » Voila une fable tout-à-fait différente, dont l'origine & le ſens ſont inconnus.

(1) Ατθις. Ce titre ſe trouvoit à la tête de pluſieurs autres écrits ſur l'hiſtoire d'Athènes. Le plus ancien que nous connoiſſions eſt celui de Clitodeme.

Je crois qu'en repréſentant un jeune homme aimé par une divinité, on n'a ſouvent voulu exprimer par là que ſa très-grande beauté (1). Il eſt vraiſemblable que la fable de l'enlèvement de Céphale par la déeſſe du jour n'avoit même pas d'autre objet ; mais l'idée de la déeſſe du jour ou de l'Aurore aura ſans doute exalté l'imagination du poëte : Céphale fut emmené par Eos en Syrie, parconſéquent en Orient, & c'eſt là qu'il eut d'elle Tithon (2).

(1) Tel, par exemple, que de Ganymède, de Pelops, &c.; & cela doit même être appliqué à l'enlèvement de Clitus, (*Odyſſ. o, 360, 361.*) & de Tithon par l'Aurore.

(2) Apollodor. *III, 13, 3.* Ici Phaëton eſt fils de Tithon, & c'eſt de lui que deſcend Cinyre, qui, de l'Aſſyrie, ſe rendit à Chypre, & y bâtit Paphos. Il paroît clairement que les fables de l'Orient ſe trouvent par-tout mêlées ici. Il eſt facile de s'appercevoir que la fable de l'enlèvement d'Orion par l'Aurore, & qui, dans la ſuite, fut tué à coups de flèches par Diane, doit ſon origine à la conſtellation qui porte ſon nom : comme elle diſparoît à la pointe du jour, on pouvoit bien dire qu'elle étoit enlevée par Eos. *Odyſſ. ε. 121.* L'explication des allégories d'Homère par Héraclide (*p. 492. Gal.*) qui prétend que par l'enlèvement fait par l'Aurore, il faut entendre la mort prématurée des jeunes gens, en fondant ſon idée ſur l'uſage d'enterrer les morts vers l'aube du jour, nous fait connoître un grammairien bel eſprit ; & juſqu'à ce jour je n'ai trouvé aucun indice qui puiſſe m'engager à croire que, pour déſigner une mort prématurée, les anciens aient employé

QUINZIÈME CHAMP. *Les Dieux honorent de leur préſence & de leurs bienfaits les noces d'Harmonie.*

CE ſujet a été peu traité. Toute cette fable paroît ne devoir ſon origine qu'à une idée poétique, pour illuſtrer le mariage de Cadmus & d'Harmonie, ainſi que cela eut lieu aux noces de Thétis & de Pelée (1). Dans la ſuite des tems, les poëtes ont beaucoup étendu & embelli cette fable. Les Dieux paroiſſent à la fête nuptiale, & y apportent des pré-

---

ſymboliquement les enlèvemens par l'Aurore. Winkelmann s'eſt trop fié à ſa mémoire quand il a attribué cette fable à Homère ; il pouvoit plutôt donner ce ſujet comme propre à faire une nouvelle allégorie. Cette manière d'enterrer à l'aube du jour n'a proprement rapport qu'à la dépoſition des cendres, puiſque c'étoit le ſoir qu'on brûloit le corps, qui ſe conſumoit pendant la nuit ſur le bûcher. *Il.* ω. *785. AEn. XI, 210 ;* uſage très-naturel que les circonſtances mêmes devoient indiquer, ſans qu'il fût néceſſaire d'y chercher aucune cérémonie myſtérieuſe.

(1) Sujet dont le poëte a tiré un bon parti ; car le char & les armes d'Achille étoient des ouvrages de Vulcain, qui en fit préſent à ſon père. *Il.* π. (*XVI.*) *867, &* ρ (*XVII.*) *193.* σ, (*XVIII.*) *84 ;* & les chevaux d'Achille, qui avoient été donnés à Pelée par Neptune. *Il.* ↓ (*XXIII.*) *277, 278* y appartiennent ſans doute auſſi. Voyez encore *Il.* ω. *69.* & ſuiv.

ſens qui ſont offerts de différentes manières. Le plus connu de ces préſens eſt le collier de Minerve qui cauſa le malheur de tous ceux qui le portèrent (1). Winkelmann a cru trouver la fête nuptiale de Cadmus & d'Harmonie dans la Noce Aldobrandine (2).

Seizième Champ. *Achille combat contre Memnon.*

Cette fable eſt connue (3). Memnon qui conduiſit aux Troyens des troupes auxiliaires de la part des peuples, probablement leurs voiſins du côté de l'Orient, (ce qui le fit nommer fils de l'Aurore) tua dans le combat Antiloque, fils de Neſtor ; enſuite il combattit contre Ajax, & puis contre Achille, qui le vainquit. Dans la deſcription que je fais de ce ſeizième Champ, j'ai ſuivi la

---

(1) Apollodor. *III, 4, 2.* Diodor. *V, 49.* On trouve ce conte délayé juſqu'à la ſatiété dans Nonnus *Dionys. V, 126,* & ſuiv.

(2) Winkelmann, *Hiſtoire de l'Art. Monum. ined. p. 60.* On ne peut au reſte rien dire de poſitif ſur ce ſujet.

(3) Vide *Excurſ. XIX ad Æn. Virgil. I. 489.*

narration

narration de Dictys (1) ; car ailleurs ce ſujet eſt rapporté d'une autre manière. Chez Quintus Calaber, par exemple (2), Achille perce de ſon épée le ſein de Memnon. Suivant Darès, il lui porta pluſieurs bleſſures. Sur le bas-relief, appellé la Table Iliaque, il paroît qu'Achille enfonce ſon javelot de côté dans la gorge de Memnon, au moment que celui-ci tue Antiloque (3).

Dix-septième Champ. *Hercule châtie Diomède, roi de Thrace.*

Dix-huitième Champ. *Hercule tue Neſſus auprès du fleuve Evéne.*

La ſeconde de ces fables ſe trouve plus ſouvent repréſentée ſur les anciens ouvrages de l'art, que la première, qu'on ne rencontre, pour ainſi dire, que ſur les monumens où il y a d'autres travaux d'Hercule; comme, par exemple, ſur les portes du temple de Jupiter à

(1) Dictys Cret. *IV, 5 : Tum Achilles — pergit contra & nudatum ſcuto hoſtis jugulum haſta transfigit.*

(2) Quintus, *II, 541, ſeq.* Dares, *c. 23.*

(3) *Tabula Iliaca*, chez Fabretti, *De Columna Trajana, n. 83.* Comparez-y Fabretti, *p. 351.*

Olympie (1). Le Centauree ſt ſouvent repréſenté enlevant lui-même ſur ſon dos Déjanire, qu'il veut porter au-delà du fleuve de l'Etolie. Hercule l'atteint ordinairement d'une flèche; quelquefois néanmoins il le frappe d'un javelot ou d'un dard (2). Winkelmann a cru voir ſur une pierre gravée du cabinet de Stoſch, les chevaux de Diomède qui dévorent un homme (3). Suivant lui, le jeune-homme, placé ſur une eſpèce de treteau peu élevé, c'eſt Abdère, le favori d'Hercule, & la figure qu'on apperçoit derrière lui, c'eſt Diomède tenant un ſceau. Il faut convenir que ce roi célébre & barbare fait ici une pauvre figure, & que les chevaux ne paroiſſent pas non plus avoir envie de dévorer le jeune-homme. La fable d'Abdère n'a d'ailleurs aucun rapport avec ce qui eſt repréſenté ſur la pierre en queſtion : c'eſt lui qui tint les chevaux pendant qu'Hercule combattoit contre les Biſtoniens & contre Diomède; & il eut le malheur d'être

(1) Pauſanias, *V, 10, ſeq.*
(2 Par exemple, ſur un vaſe chez Paſſeri, CCLII.
(3) *Monumenti inediti*, n. 68.

ſaiſi par les chevaux (1). Cependant il faut croire que, dans cette circonſtance, il ne ſe trouva pas ſi commodément étendu ſur un échafaud. Gravelle, quoiqu'il ait donné un fort mauvais deſſin de cette pierre, en a, ſelon moi, mieux deviné le ſujet (2), quand il dit quece ſont les chevaux d'Achille qui regrettent leur maître placé ſur un bûcher. Il me ſemble néanmoins plus vraiſemblable que c'eſt le corps de Patrocle, dont les chevaux d'Achille ſentirent ſi vivement la perte (3). L'artiſte, qui ſans doute n'étoit pas fort habile, ſemble avoir raſſemblé ici tout ce qui a rapport à cet événement : le corps de Patrocle eſt étendu tout de ſon long; les chevaux ſont touchés de ſa mort; & la figure qui tient un vaſe eſt peut-être Achille lui-même, ou du moins quelqu'un de

(1) Apollodor. *II, 5, 8,* que Winkelmann cite lui-même; & le tableau chez Philoſtrate, *Icon. II, 25,* eſt de même tout-à-fait différent, malgré la reſſemblance que Winkelmann prétend y remarquer. Mais il ne faut pas être étonné de trouver une douzaine de citations fauſſes ou controuvées de ſuite chez cet écrivain.

(2) Gravelle, *Pierres gravées, T. II, t. 65;* & le Comte de Caylus, *Recueil, T. VI, pl. 36, 2.*

(3) *Il. ρ, 426, ſeq.*

ſa ſuite qui apporte de l'eau pour laver & purifier le corps de Patrocle (1).

DIX-NEUVIÈME CHAMP. *Mercure amène les trois Déeſſes pour être jugées par Pâris.*

CETTE fable eſt ſi connue qu'elle ne demande aucune explication.

VINGTIÈME CHAMP. *Adraſte & Tydée terminent la querelle d'Amphiaraüs avec Lycurgue, fils de Pronax.*

JE n'ai trouvé dans aucun écrivain la moindre choſe touchant ce combat. Il doit appartenir au tems de la première guerre contre Thèbes ; & il en a ſans doute été parlé dans les poëtes qui ont chanté l'expédition des ſept chefs réunis. Il ſe pourroit qu'il s'agit ici d'un combat ſingulier dans un des jeux publics, où ces deux héros, animés l'un contre l'autre, en vinrent aux mains. On rencontre d'autres événemens de cette nature dans les poëtes ; par exemple,

(1) Hom. *Il.* σ, 343. *ſeq.*

chez Stace, (*Theb. VI.* 807, 813.) Parmi les deſcendans d'Eole, on trouve Talaus, qui eut pour fils Pronax, le père du Lycurgue dont il eſt ici queſtion. Amphithéa, ſœur de Lycurgue, fut la femme d'Adraſte, & voilà ſans doute pourquoi celui-ci chercha à faire terminer un combat dans lequel ſon beau-frère ſe trouvoit engagé (1).

VINGT-UNIÈME CHAMP. *Junon arrête ſes regards ſur Io, fille d'Inachus, déja métamorphoſée en vache.*

VOICI encore une fable généralement connue, & qu'on trouve ſur quelques ouvrages de l'art. Pline dit que le peintre Nicias fit une Io (2). Cette fable eſt une des plus anciennes de la Grèce, & doit ſans doute ſon origine à la repréſentation ſymbolique de la lune par une tête de femme avec des cornes de bœuf (3). L'amour que Jupiter lui porta, & la jalouſie de Junon

(1) Voyez Apollodor. *I, 9, 13.* Sur Pronax, père de Lycurgue, voyez AElien, *V, H. IV, 5.*

(2) Plin. *XXXV, 40, §. 28.*

(3) Il y avoit une pareille figure de Luna à Elis. Voyez Pauſanias, *VI, 24, p. 514, C.*

étoient des images allégoriques pour rendre l'idée de l'atmoſphère ou de la région d'air qui entoure la terre, dont Junon étoit, dans le principe, le ſymbole.

Dans la ſuite les Grecs confondirent cette fable avec celle d'Iſis & avec l'image de cette déeſſe. Dès les plus anciens tems on reçut à Argos quelques images ſymboliques & quelques fables de l'Orient, parmi leſquelles ſe trouva celle d'Io. Au commencement cette image ſymbolique étoit une figure de femme avec des cornes de vache (1); mais dans la ſuite des tems les Grecs la changèrent en une vache complette; & c'eſt de cette manière que la fable des amours de Jupiter & d'Io prit naturellement naiſſance.

VINGT-DEUXIÈME CHAMP. *Minerve échappe à Vulcain qui la pourſuit.*

ON s'apperçoit facilement que ce ſujet appartient à l'hiſtoire d'Erichthon, une des plus ſingulières fables de la

(1) Herodot. *II*, 41.

claſſe de celles qui doivent leur origine à une étymologie puérile (1).

L'occaſion dont profita Vulcain pour faire des avances malhonnêtes à Minerve eſt différemment racontée. Suivant les uns, Minerve alla commander elle-même ſes armes chez Vulcain (2); d'autres rapportent qu'il avoit prié Jupiter de lui accorder Minerve, ſoit lorſqu'il détacha Junon du ſiége auquel il avoit enchaîné cette déeſſe (3), ſoit lorſqu'il forgea les foudres de Jupiter; car cette fable eſt auſſi traitée de cette manière (4). La narration ſuivante eſt moins connue. Vulcain doit avoir demandé Minerve à Jupiter, au moment même de la naiſſance de cette déeſſe, pour récompenſe de ſes ſervices, comme ma-

(1) Le nom d'Erichthon dérive de εριον la laine & de χθων. C'eſt ce nom qui a donné naiſſance à toute cette fable, qui ne mérite pas d'être répétée ici. On y a auſſi ajouté le ſerpent ou le dragon qui étoit à la ſtatue de Minerve, & auquel on appliquoit également le nom d'Erichthon. Voyez Pauſanias, *I*, 24, *p.* 58. On auroit pu trouver une autre tournure pour cette fable, ſi l'on avoit fait dériver le nom de ερις. Voyez *Hygin. F.* 166. Fulgent. *Mythol. II*, 14.

(2) Apollodor. *III*, 13, 6.

(3) Voyez plus bas où il eſt parlé du champ dixième de l'intérieur du trône.

(4) Fulgent. *Mythol. II*, 14.

trone (1); & par-là ce dieu ne hasarda certainement pas peu. Selon Euripide, Vulcain avoit déclaré lui-même son amour à Minerve (2); ce qui auroit été, sans doute, le meilleur moyen, si d'ailleurs il avoit su se rendre agréable à la déesse; mais malheureusement elle se défendit armée de toutes pièces contre le pauvre Vulcain. Cependant ce dieu a pu éprouver une plus grande mortification encore, si, comme on le raconte, Minerve lui ayant été accordée légitimement, disparut hors de son lit avant qu'il s'en doutât (3); aventure qui ressemble beaucoup à celles des *Mille & une nuits*. Les différentes manières dont cette fable a été traitée sont une preuve qu'elle a passé par plusieurs mains. Elle est d'ailleurs très-ancienne; & si l'on admet qu'Erichthon, qui, suivant l'ancienne poésie, étoit fils de Vulcain & de la Terre, élevé par Minerve, est le fils même de

(1) *Etymolog.*, dans Ερεχθευς.

(2) Hygin. *Astronom.*, *II*, *13*, d'Euripide; peut-être de sa tragédie intitulée *Erechthée*, qui est perdue.

(3) Antigonus, *Hist. Mirab. c. 12.*

Minerve, Vulcain doit ſans doute être regardé comme ſon père ; ce qui paroît confirmé par les ſtatues de ce dieu & de cette déeſſe, placées l'une à côté de l'autre dans le temple de Vulcain au bout du Céramique (1) Le reſte de cette fable eſt fondée ſur la modeſtie virginale de Minerve.

VINGT-TROISIÈME CHAMP. *Hercule qui combat l'Hydre.*

VINGT-QUATRIÈME CHAMP. *Hercule amene le Cerbère des enfers.*

DEUX fables connues, qu'on trouve ſur des anciens monumens.

VINGT-CINQUIÈME CHAMP. *Anaxias & Mnaſinoüs montés ſur des chevaux.*

ANAXIAS & Mnaſinoüs étoient fils de Caſtor & de Pollux, qui les eurent d'Hilaïre & de Phœbé, filles de Leucippe, dont l'enlèvement étoit repréſenté ſur le dixième champ du trône d'Amy-

(1) Pauſanias, *I, 14, p. 36.*

clée. Ces deux couſins germains étoient donc auſſi repréſentés à cheval, & on les voyoit de cette manière avec leurs pères, Caſtor & Pollux, pareillement montés ſur des courſiers, dans un temple des Dioſcures, à Argos (1).

VINGT-SIXIÈME CHAMP. *Mégapenthe & Nicoſtrate, tous deux fils de Ménélas, montés ſur le même courſier.*

PAUSANIAS n'ajoute ici aucun éclairciſſement. Mégapenthe & Nicoſtrate étoient tous deux fils de Ménélas, mais ce Roi les avoit eus d'une eſclave (2). Après la mort de leur père, ils chaſſèrent Hélène, qui ſe réfugia à Rhodes, du moins ſuivant la tradition des Rhodiens (3).

VINGT-SEPTIÈME CHAMP. *Bellérophon tue la Chimère.*

CETTE fable nous eſt aſſez connue par ce qui en eſt dit dans Homère &

(1) Pauſanias, *II*, 22, *p.* 161, où il eſt dit *Anaxis*, ſoit par une erreur de copiſte, ou d'après un différent dialecte.

(2) Apollodor. *III*, 10, 1. Pauſanias, *II*, 18, *p.* 131. Odyſſ. *IV*, 11, où le ſcholiaſte rappelle que, ſuivant d'autres écrivains, Nicoſtrate étoit le fils d'Hélène. Voyez auſſi Euſtathe.

(3) Pauſanias, *III*, 19, *p.* 269.

dans Pindare (1). Je ne me rappelle pas d'avoir vu cette fable repréſentée ſur aucun monument ancien, ſi ce n'eſt ſur quelques pierres gravées qu'on trouve dans la *Dactyliothèque* du profeſſeur Lippert. Sandrardt (2) parle, à la vérité, d'une figure de Bellérophon, découverte à Arezzo, en 1554, & qui doit ſe trouver dans le palais du Grand Duc à Florence. Mais le bon Sandrardt entend par-là la Chimère étruſque connue, qu'on voit, en effet, dans la galerie du Grand Duc (3).

VINGT-HUITIÈME CHAMP. *Hercule chaſſe devant lui les bœufs de Géryon.*

FABLE connue, & dont la repréſentation ne demande aucune explication.

Sur le bord ſupérieur du trône, dit Pauſanias, après avoir parlé des bas-

(1) Homère, *Il.* ζ (*VI.*) *162 ſeq.* Pindar. *Olymp. XIII. 88 ſeq.* Apollodor. *II, 3.*

(2) *Teutſcher Academie, Vol. II, préface, p. 4.* Cela a été répété de même, & le ſens en a été changé dans la nouvelle édition de ce Livre, *Vol. III, Liv. II, p. 13.*

(3) On en trouve la gravure dans Dempſter. *Etrur. reg. t. 22. Muſeum Etruſc. t. 166.*

reliefs dont nous venons de faire mention, on voit les Dioſcures à cheval, l'un d'un côté, l'autre de l'autre; au-deſſous des chevaux ſont des Sphinx & des bêtes féroces qui ſe redreſſent; ſavoir, un léopard qui attaque Caſtor, & une lionne qui veut ſe jetter ſur Pollux. Tout au haut du trône, (ſans doute au milieu & entre les deux extrêmités) Bathyclès a repréſenté une troupe de Magnéſiens qui danſent : ce ſont ceux qui l'avoient aidé à faire ce trône.

Les Dioſcures ſont ordinairement repréſentés à cheval, & ſont aſſez connus par les deux dompteurs de chevaux qu'on voit à Monte-Cavallo & ſur la place du Capitole, à Rome. Ce que le trône d'Amyclée offre en ceci de particulier, ce ſont les deux bêtes féroces qui attaquent les fils de Tyndare. Peut-être n'eſt-ce qu'une idée de l'artiſte, pour mieux grouper ſes figures; mais il ſe pourroit auſſi qu'il y ait eu anciennement une tradition ſuivant laquelle ces deux héros doivent avoir combattu avec des lions & des panthères. Il y avoit des lions dans l'ancienne Grèce; mais il ne s'y trouvoit point de panthères, &

l'on n'y a connu ces animaux que lorſque la fable de Bacchus paſſa de l'Inde en Grèce. Sur le coffre de Cypſelus, on voyoit repréſenté une Diane conduiſant une panthère & un lion. On s'apperçoit, au reſte, clairement que le but de Bathyclès a été de décorer de la manière la plus convenable la partie ſupérieure du trône par des figures. Une danſe telle que celles de l'ancienne Grèce étoit fort propre pour cela; & l'on ne peut que louer l'artiſte d'avoir choiſi pour cet effet ſes compatriotes, qui l'avoient aidé dans ſon travail. Nous parlerons plus bas des Magnéſiens.

L'entrelacement des bras en uſage dans cette danſe formoit un groupe naturel, dont je pourrois donner une idée plus exacte par des exemples, ſi cela étoit néceſſaire. Je me rappelle ici un morceau remarquable qui ſe trouvoit dans la collection des bronzes du collège romain (1). C'eſt un vaſe ou plutôt un coffret de bronze, à trois pieds, & ſon couvercle, ſur lequel on voit trois figures debout qui danſent

---

(1) *Muſeum Kirker. T. I, tab. 1–10.*

en ſe tenant embraſſées ; ſavoir, un jeune-homme avec une draperie brodée, & une boule pendue au col, entre deux faunes. Les éditeurs du *Muſeum Kirker* penſent reconnoître ici le père de Dindia Macolnia, laquelle, ſuivant une inſcription qui ſe trouvoit ſur ce coffret, l'avoit conſacré (1). Mais ce monument a été tout-à-fait mal expliqué par les éditeurs du livre en queſtion, & il mérite bien que nous en donnions ici une courte deſcription.

Ce coffret de bronze a deux palmes un pouce & demi romains de hauteur, ſur un palme ſept pouces & demi de diamètre ; il fut trouvé, il y a quelques an-

---

(1) L'inſcription ſe trouve ſur une bandelette qui ſert de baſe. Par devant on lit : *Novios Plautios med. Romai fecid.*, & par-derrière : *Dindia Macolnia filia dedit.* Tout, juſqu'aux caractères mêmes, prouve que cette inſcription eſt d'une haute antiquité ; auſſi les Bénédictins la citent-ils comme un exemple des plus anciens caractères. Voyez *Nouveau Traité de Diplom. T. II, Pl. XXIV*, 2, où elle eſt plus correctement deſſinée que dans le *Muſeum Kirker*. Ce coffret fut trouvé à Preneſte ; l'inſcription eſt en latin ; l'artiſte porte un nom romain ; ce qui vient à l'appui de ce que j'ai dit ailleurs ; que la plupart des monumens qui paſſent pour étruſques, ſont, en général, de l'ancien ſtyle italien, & particulièrement latin.

nées (avant 1763), dans l'emplacement de l'ancienne ville de Preneſte. Il eſt poſé ſur trois pieds en forme de griffes, qui portent ſur des têtes de crapaud. Le haut de ces pieds eſt orné d'un ouvrage en bas-relief, repréſentant trois figures, dont l'une reſſemble à un jeune Hercule; à côté duquel il y a une figure juvénile avec des aîles au dos, & un jeune héros aſſis nud, à l'exception d'un manteau qui lui eſt attaché par une agraffe ſur la poitrine. Comme ces figures n'ont d'ailleurs rien de caractériſtique, ce ſeroit prendre une peine inutile que de vouloir les expliquer. Sur le coffret même il y a trois champs d'un travail ciſelé : les deux des côtés contiennent des ornemens, une chaſſe & des feuillages, &c.; mais le champ du milieu offre un ſujet ſavant; ſavoir, la deſcente des Argonautes chez les Bebrices, où Amycus défie un des héros au combat du ceſte, & ſe trouve vaincu par Pollux. Dans le *Muſeum Kirker.* cela forme trois gravures, dont les parties ſont fort mal diviſées & fort mal placées : c'eſt dans la troiſième gravure que commence réellement le ſujet repréſenté ſur ce coffret,

en allant de la gauche à la droite (1). Voici quelle eſt cette fable.

Pollux, vainqueur d'Amycus, l'attache à un arbre; car telle fut une des manières de raconter cet événement (2), qui reſſemble beaucoup à la fable d'Apollon & de Marſyas; mais il n'eſt pas dit qu'Amycus ait été traité auſſi cruellement que Marſyas le fut par Apollon. Apollonius & d'autres prétendent qu'Amycus fut tué dans le combat même par Pollux (3). C'eſt à un laurier qu'Amycus fut attaché, & parcon-

(1) Voyez *t. 8, p. 36*, qui repréſente le principal ſujet; après quoi ſuit *t. 6, p. 27*, & enſuite *t. 7, p. 31*.

(2) C'eſt ainſi que le rapportent Epicharme & Piſandre chez les ſcholiaſtes d'Apollonius II, 98. Ce premier, philoſophe pythagoricien & poëte comique, a écrit une comédie intitulée *Amycus*. Piſandre eſt l'auteur d'un poëme épique qui a pour titre : Ηρακλεια Voyez *Exc. I. ad Virgil. Æn. II, p. 234*.

(3) Apollon, *II, 94-96*. Valer. Flacc. *VI, 309*. Orph. *v. 663*. Apollodor. *I, 9*, §. *20*, le fait auſſi mourir dans le combat du ceſte; mais dans Pollux il y a πληξας κατα τον αγκωνα πεκτειν. C'étoit ſans doute un événement ſingulier que de voir un homme mourir ſur la place d'un coup qu'il avoit reçu ſur le coude ou ſur le bras. Mais ce n'eſt pas-là non plus ce qu'Apollodore dit; il a écrit : κατα τον αυχενα ſur la nuque du col, & c'étoit l'endroit dangereux ſur lequel on tâchoit de porter le coup, *qua primo cervix committitur artu*. Théocrite, *XXII, 103-129*, a différemment traité ce ſujet.

ſéquent

ſéquent au même qu'on faiſoit voir dans des tems poſtérieurs, & dont on racontoit pluſieurs circonſtances fabuleuſes ; c'étoit auſſi à ce même arbre que doit avoir été attaché le vaiſſeau des Argonautes (1). Pallas, qui, dans l'ancienne fable, eſt la compagne conſtante des héros, eſt repréſentée auprès de l'arbre. Une figure qui plane au-deſſus avec des *vittae* ou bandelettes & un diadême eſt le génie de la victoire, qu'on trouve peint ſur pluſieurs vaſes étruſques. On voit couchée par terre la figure aſſez mal deſſinée d'un homme, qui tient à la main une chauſſure & un vaſe : les poëtes parlent d'eſclaves qui apportent le ceſte (2) ; & il ſe pourroit que l'artiſte ait voulu en repréſenter un ici. A côté de Pallas eſt un héros, & près d'eux eſt une figure juvenile aſſiſe avec une couronne de laurier, que l'auteur Italien prétend être Apollon ; mais ce n'eſt qu'un jeune héros. On ſait que les Argonautes célébrèrent

(1) Apollon. *II*, *159*, *ſeq.* & au même endroit le ſcholiaſte. Plin. *XVI*, *44*, *ſ. 89.*

(2) Apollon. *II*, *51*. Valer. Flacc. *IV*, *254*.

la victoire de Pollux, & qu'ils firent des couronnes de laurier de l'arbre dont nous avons parlé plus haut (1); ſans quoi l'on pourroit croire que c'eſt le devin Mopſus qui ſe trouvoit parmi les Argonautes. A la droite on voit le vaiſſeau des Argonautes. On doit ſe figurer ce navire comme préſentant la poupe vers la terre, à laquelle il eſt attaché par une corde. La proue eſt tournée du côté de la mer, & ſe trouve cachée par le rivage garni de rochers. Le gouvernail eſt retiré, & les échelles ſont poſées pour la deſcente à terre. Sur le vaiſſeau même, & tout autour, ſont pluſieurs héros : l'un dort, l'autre eſt aſſis dans l'inaction, trois autres ſont occupés. Plus loin on voit la fête qui ſuivit le combat, & qui dura toute la nuit (2). Un des héros boit dans une coupe ſur laquelle ſont des figures en bas-relief; près de-là eſt aſſiſe une eſpèce de Silène. On peut regarder cet exemple comme propre à prouver que les anciens artiſtes employoient une bacchanale tou-

(1) Apollon. *II*, 169. Valer. Flacc. *IV*, 333.
(2) Apollon. *II*, 155. Valer. Flacc. *IV*, 333-343.

tes les fois qu'ils avoient à repréſenter un divertiſſement ou une fête. Ce n'eſt ici qu'un maſque de Silène ; & ces maſques étoient en uſage dans les bacchanales ; voilà pourquoi les artiſtes s'en ſervoient comme d'un emblême, pour faire connoître que leurs ouvrages repréſentoient des fêtes joyeuſes, ſans qu'ils vouluſſent indiquer préciſément que Silène & les Satyres ſe trouvaſſent réellement à la fête. Ceci nous donne, à ce qu'il me paroît, l'explication de pluſieurs ſujets qu'on voit peints ſur d'anciens vaſes. L'artiſte de ce morceau y a placé une ſource : c'eſt le muſle d'un animal qui jette de l'eau ; ce qui, à la vérité, eſt contre le coſtume, quoique la ſource d'eau convienne à la fable, & qu'il en ſoit fait mention chez les poëtes (1). Aux deux extrêmités ſont auſſi placés quelques héros, dont l'un a des aîles ; c'eſt ſans doute un des fils de Borée ; ſavoir, Zétès ou Calaïs, qui ſe trouvoit parmi les Argonautes. Un autre jeune héros eſt couché par terre ; l'ar-

(1) Theocrit. *XXII, 37, & ſeq.*

tiſte lui a donné, contre le coſtume ; une boulle (1).

Dans le coffret ſe trouvoit une patère (qui y appartenoit (2)) ſur laquelle Pollux eſt repréſenté debout, & Amycus aſſis, ayant l'une & l'autre les mains armées du ceſte ; derrière eux eſt une déeſſe. Les deux héros ſont déſignés par les noms de *Poloces* & *Amuces*, & la femme par celui de *Loſna*. L'éditeur du Muſée de Kircher va chercher en Paleſtine l'explication de ce ſujet, & veut y trouver la ville de Libna de la tribu de Juda. Il faut croire que ce mot a été mal gravé, & qu'il doit ſignifier *Luna* (3). On pourroit également prendre cette femme pour Junon, la grande protectrice des Argonautes, s'il n'y avoit pas une demie-lune au-deſſus de la figure. Il me ſeroit difficile de dire quelle ſignification la lune

(1) L'auteur italien dit que le plus vieux de ces héros eſt Saturne, & que le plus jeune repréſente le père de Dindia Macolnia.

(2) Voyez *t. 10, p. 39.*

(3) *Louna.* Les deux autres noms nous prouvent également que hors de Rome il y avoit différens

peut avoir ici ; il ſe pourroit qu'elle ait rapport à quelqu'ancienne fable qui nous eſt inconnue ; mais il ſeroit poſſible auſſi qu'aucune raiſon n'eût déterminé l'artiſte à faire uſage de ce croiſſant.

Mais retournons au trône d'Amyclée dont il nous reſte à examiner les bas-reliefs du dedans, en commençant du côté des Tritons. Pauſanias parle ici de pluſieurs autres ſujets, que nous pouvons ſuppoſer de même avoir été partagés en différens champs.

PREMIER CHAMP. *Le ſanglier de Calydon eſt pourſuivi par des Chaſſeurs.*

CETTE Fable ne demande aucune explication ; nous remarquerons ſeulement que le ſujet en étoit repréſenté avec toutes ſes circonſtances en bas-relief ſur le fronton du temple de Minerve Aléa, à Tégée (1).

---

dialectes de la langue latine, & que ce qu'on prend pour de l'étruſque, n'eſt en grande partie que de l'ancien latin. Conſultez à ce ſujet le *Commentar. Soc. Gotting. T. IV, P. II, p. 82, 83.*

(1) Pauſanias, *VIII*, 45.

SECOND CHAMP. *Hercule qui tue les fils d'Actor.*

IL eſt difficile de s'imaginer comment ce combat ait pu être aſſez caractériſé pour ſavoir que ce fut celui des fils d'Actor, à moins que l'artiſte n'eût repréſenté les deux frères attachés corps-à-corps par une conformation de naiſſance, ainſi que nous les repréſente la fable (1). Hercule, dans ſon expédition contre Augias, roi d'Elide, trouva une réſiſtance inattendue dans Ktéatus & Eurytus, fils d'Actor, qui étoit le frère d'Augias & de Molione; ce qui leur a fait donner par les poëtes les noms d'Actorides & de Moliones; (Homère les appelle les deux Moliones) quoiqu'ils ſoient auſſi quelquefois regardés comme fils de Neptune. Hercule, qui fut averti de leur deſſein, & qui ſavoit qu'ils devoient ſe rendre aux jeux iſthmiques, alla les attendre auprès de Cléone, & leur dreſſa une embuſcade

(1) Φυσει Apollodor. *II*, 7, 2. *Il.* λ. 708; ainſi que le ſcholiaſte & Euſtathe.

où ils périrent (1). C'eſt de cette manière que ce combat étoit repréſenté ici.

Troisième Champ. *Calaïs & Zétès défendent Phinée contre les Harpies.*

Ces deux fils de Borée devoient ſe reconnoître facilement par leurs aîles ; & les harpies étoient d'une figure déterminée, dont Virgile nous a donné la deſcription. Dans le principe ces monſtres ne ſignifioient ſans doute autre choſe que certains tourbillons de vent, fort communs dans la mer qui ſépare l'Aſie de la Grèce. Dans la ſuite des tems les poëtes s'en ſervirent comme d'une machine poétique (2). Le ſort malheureux de Phinée eſt une épiſode connue des aventures des Argonautes (3).

---

(1) C'eſt une fable connue ; voyez Homère à l'endroit indiqué ; Apollon. *II*, *7*, 2. Pindar. *Ol.* *χ*. *33. ſeq.* Pauſan. *V*, *1*, 2.

(2 Comparez *Exc. VII. ad AEn. III.*

(3 Par exemple, chez Apollon. *II*, 263. *& ſeq.* Apollodor. *I*, *9*, 21.

QUATRIÈME CHAMP. *Théſée & Pirithoüs enlèvent Hélène.*

THÉSÉE a ſur tous les monumens une figure déterminée, &, par ce moyen, le reſte de la fable étoit facile à deviner. Cet enlèvement d'Hélène, antérieur à celui de Pâris, malgré les objections auquel il peut-être ſoumis comme fait hiſtorique, eſt néanmoins une fable connue (1); de même que celle de ſa délivrance par ſes frères Caſtor & Pollux.

CINQUIÈME CHAMP. *Hercule étrangle un lion.*

SIXIÈME CHAMP. *Apollon & Diane percent Tityus de leurs flèches.*

SI l'on n'admet point que ce champ ait eu ſon inſcription, il n'eſt pas poſſible de dire pourquoi Pauſanias n'auroit pas auſſi bien penſé ici à la fable d'Orion, qui eut le même ſort que Tityus. Ce

(1) Plutarque dans la *Vie de Théſée.*

Tityus, fils de la Terre, nous eſt déjà connu dans Homère (1), par la punition qu'il éprouve dans les enfers : il eſt étendu tout de ſon long par terre, dit ce poëte, & deux vautours lui dévorent les entrailles. Le crime qui lui mérita ce châtiment étoit repréſenté au trône d'Amyclée : il chercha à violer Latone ; mais les deux enfans de cette déeſſe vinrent au ſecours de leur mère, & la délivrèrent des mains de Tityus. Pauſanias ne parle point de Latone ; il eſt à croire néanmoins que pour faire connoître ce ſujet, il étoit abſolument néceſſaire de la faire paroître ; puiſque ſans elle on ne voyoit qu'un dieu & une déeſſe qui décochoient leurs flèches ſur un géant. La fable de Tityus eſt une des plus anciennes de Delphes. Lorſqu'on récapitule, dans l'eſprit de l'antiquité, toutes les particularités de cette fable, il ſemble qu'elle eſt fondée ſur ce que Tityus étoit un ancien héros dont la ſépulture étoit un tertre d'un tiers de

(1) Odyſſ. λ. (*XI.*) 575. Apollodor. *I*, 4, 2, &c.

ſtade de circonférence (1) ; ce qu'Homère rend dans l'Odyſſée par ce vers : « Neuf plethres (2) tout entiers lui ſervent de tombeau ». Le reſte de cette fable portoit ſans doute ſur la ſtature giganteſque de Tityus même, & ſur les vautours qui ſe tenoient deſſus ſon tombeau.

SEPTIÈME CHAMP. *Hercule meſure ſes forces contre le Centaure Oréüs.*

IL eſt encore difficile de s'imaginer comment l'artiſte a pu rendre ce Centaure aſſez caractériſé pour qu'on pût deviner que ce fût Oréüs, à moins qu'on n'ait de nouveau recours au moyen dont nous avons déja parlé pluſieurs fois ; ſavoir, celui des inſcriptions. Hercule, dans ſon combat chez Pholus, repréſenté ſur le quatrième champ, du côté gauche du trône, avoit terraſſé pluſieurs Centaures, au nombre deſquels ſe trouvoit Oréüs, ainſi que le dit Diodore

(1) Pauſanias, *X*, *4*. Sa ſépulture ſe trouvoit près de Panopée, dans la Phocide.

(2) Le plethre étoit une meſure de cent pieds. *Note du Traducteur.*

de Sicile (1). L'artiſte pouvoit donner un caractère plus reconnoiſſable à la défaite d'Homadus, qui fut tué par Hercule pour avoir enlevé la ſœur d'Euryſthée. On croit avoir trouvé cette fable ſur une médaille de grand bronze de l'empereur Adrien (2).

HUITIÈME CHAMP. *Théſée combat le Minotaure.*

CE combat s'eſt déja préſenté ſur le cinquième champ du côté gauche du trône, où le Minotaure eſt enchaîné par Théſée. Cette répétition du même ſujet ne ſeroit pas reçue aujourd'hui; mais il ſe pourroit que ce fût Pauſanias qui ſe trompe, ainſi que nous l'avons déja remarqué plus haut.

NEUVIÈME CHAMP. *Hercule luttant avec Achéloüs.*

IL y a peu de fables qui nous faſſent mieux comprendre que celle-ci l'idée du

---

(1) Diodore de Sicile, *IV*, 12. Son nom ſe trouve auſſi parmi les Centaures qui combattirent les Lapithes; combat qui étoit repréſenté ſur le bouclier d'Hercule. Héſiode, *du Bouclier d'Hercule*, 186. Οὐρεὺς, au lieu de Ὄρειος, & non point Οὔρειος.

(2) Vaillant, *Numiſm. è Muſeo de Camps*, *p.* 26.

poëte. La triple forme que pouvoit prendre Achéloüs (1), indique clairement la nature des fleuves : la figure d'un taureau mugiſſant eſt l'image ſenſible de la force & du bruit des fleuves ; celle du ſerpent eſt le ſymbole du cours tortueux qu'ont, en général, les rivières, & l'homme avec des cornes de bœuf, & une barbe de laquelle il découle de l'eau, eſt la repréſentation ordinaire des fleuves. Son combat avec Hercule, qui lui arracha une corne, nous apprend que ce héros avoit détourné le cours du fleuve, dont il remit les deux bras dans un ſeul lit, pour rendre plus fertile une campagne voiſine. Pauſanias (2) parle d'un très-ancien ouvrage de bois de cèdre, parſemé de fleurs d'or, qui repréſentoit le même combat, lequel ſans doute n'a été fait que d'après l'idée de quelque poëte de la haute antiquité. Mars y prête du ſecours à Achéloüs, & Minerve protège Hercule, ſelon ſa coutume ; Jupiter & Déjanire ſont ſpectateurs.

---

(1) Sophocles *Trachin. 11. & ſeq.* Strabo *X, p. 703.*
(2) *L. VI, 19, p. 500.*

Dixième Champ. *La fable de Junon enchaînée par Vulcain.*

Vulcain envoya à ſa mère une chaiſe d'or avec des liens inviſibles ; de ſorte que lorſque la déeſſe voulut s'y aſſeoir, elle ſe trouva priſe dans ces liens (1). On a même ajouté que Junon ſe vit tout-à-coup balancée dans les airs ſur ce ſiège (2). Il paroît probable que cette fable a été empruntée des premiers poëtes, qui arrangèrent à leur manière l'ancienne coſmogonie : on ſait qu'ils ſe ſervirent de Junon pour repréſenter l'atmoſphère qui entoure notre globe, & qui ont peut-être voulu parler ici des vapeurs ignées qui ſortent de la terre. Il faut que l'artiſte ait repréſenté Junon balancée dans les airs, ſans quoi il auroit été impoſſible de reconnoître cette fable. La délivrance de Junon de ſon ſiège incommode faiſoit le ſujet d'un des tableaux du temple de Bacchus à Athènes, que Pauſanias nous a

(1) Pauſanias, *I*, 20, *p.* 46. *III*, 17, *p.* 261. Et dans l'ancienne compilation ſur Virgil. *Ecl. IV*, 62, il eſt auſſi parlé de cette fable ; mais on n'y apprend rien de particulier.

(2) Hygin. *Fab.* 166.

décrit (1). Vulcain avoit imaginé ce siège pour se venger de sa mère qui l'avoit jetté du haut du ciel en terre à cause de sa laideur. Ce fut en vain qu'on chercha ensuite à appaiser Vulcain, jusqu'à ce que Bacchus, après l'avoir enivré, le ramena au ciel, où il consentit enfin, après plusieurs prières, à dégager sa mère. Ce même sujet étoit représenté en bas-relief sur l'airain par Gitiadas, dans le temple de Minerve Chalciæcos, à Lacédémone (2).

ONZIÈME CHAMP. *Acaste qui célébre des jeux funèbres en l'honneur de Pélias, son père, à Jolchos, dans la Thessalie.*

CES jeux funèbres étoient fort célébres dans l'antiquité, & l'on trouve non-seulement cités par Hygin tous ceux qui y avoient été vainqueurs (3);

---

(1) A l'endroit cité, *I', 20, p. 46.* Comparez-y la dissertation *De l'Origine des Fables d'Homère, T. II, p. 131 de ce Recueil.*

(2) Pausanias, *III, 17, p. 251.*

(3) Hygin. *Fab. 273.*

mais Pauſanias les vit auſſi tous repréſentés ſur un des plus anciens ouvrages en bas-relief de la Grèce, ſavoir, le coffre de Cypſelus (1). Il paroît par tout ce chapitre d'Hygin que pluſieurs anciens poëtes ont employé la deſcription des jeux publics, tant comme ſujet des poéſies lyriques en l'honneur des vainqueurs au pugilat & au ceſte, que comme épiſode dans d'autres poëmes. Ce paſſage d'Hygin, de même que l'exemple qu'Homère en avoit déja donné, furent ſouvent imités, & l'épiſode du cinquième livre de l'Énéide eſt une imitation de ce genre. Ces deſcriptions étoient ſans doute beaucoup plus intéreſſantes dans les tems où l'on avoit de pareilles fêtes ſous les yeux, qu'elles ne peuvent l'être pour nous. Au reſte, ce ſujet devoit être un de ceux qu'il auroit été difficile de reconnoître ſans le ſecours des inſcriptions, qui ſervoient auſſi à diſtinguer les figures du coffre de Cypſelus. Cependant Acaſte étoit lui-même fort renommé par ſes chevaux. Pauſanias (2)

(1) Pauſanias, *V*, *17*. Voyez ce que je dis à ce ſujet dans ma *Diſſertation ſur le Coffre de Cypſelus*.
(2) Pauſanias, *I*, *18*.

dit que dans le temple des Dioſcures, à Athènes, il y avoit un tableau de Micon, qui repréſentoit les Argonautes, où l'artiſte s'étoit ſur-tout étudié à bien peindre Acaſte & ſes chevaux.

Douzième Champ. *La fable de Ménélas & de Protée l'Egyptien.*

Cette fable eſt tirée du quatrième livre de l'Odyſſée. Pauſanias nous auroit rendu un grand ſervice s'il avoit mieux indiqué l'époque & l'action de ce ſujet. Il eſt à croire que Ménélas n'y étoit pas repréſenté couché ſur le bord de la mer, couſu dans une peau de veau marin ; mais plutôt au moment où il ſurprit Protée & le chargea de liens, malgré les différentes formes qu'il prenoit ſucceſſivement.

Treizième Champ. *Admete qui attele à ſon char un ſanglier & un lion.*

Pélias avoit déclaré qu'il n'accorderoit ſa fille qu'à celui qui lui préſenteroit un char attelé de ſangliers & de lions. On ne ſait point ce qui a donné

donné lieu à cette fable. Admete, qui étoit le favori d'Apollon, reçut de ce dieu un char attelé de pareils animaux ; & c'eſt par ce moyen qu'il obtint Alceſte qu'il aimoit (1).

QUATORZIÈME ET DERNIER CHAMP. *Les Troyens qui font des funérailles à Hector.*

CE bas-relief ne pouvoit repréſenter que ce qui ſe paſſa aux funérailles mêmes d'Hector, puiſque Troye ne ſubſiſta pas aſſez long-tems après la mort de ce héros, pour qu'on pût en célébrer l'anniverſaire (2). Il ſe peut que le peuple d'Ilion ait honoré la mémoire d'Hector, comme héros, & qu'il en ait fait en conſéquence tous les ans la commémoration. Un ſemblable ſacrifice fait par Andromaque, en Epire, fournit une belle épiſode à Virgile (3).

La baſe de la ſtatue du dieu étoit un ſarcophage fait en forme de grand autel ou de quadrilatère qui ſervoit de tom-

(1) Apollodor. *I*, 9, 16. Hygin. *Fab.* 50.
(2) Και οι Τρωες επιφερουτες χοας Εκτορι.
(3) *AEn. III*, 301. *ſeq.*

beau à Hyacinthe. Du côté gauche de cet autel il y avoit une petite porte d'airain qu'on ouvroit pour faire l'anniverſaire d'Hyacinthe, à la fête Hyacinthia, qui précédoit les ſacrifices à Apollon. Je donnerai plus bas quelques éclairciſſemens ſur cette fête & touchant Hyacinthe même ; car pour le moment nous devons nous arrêter uniquement à la deſcription que Pauſanias nous a laiſſée du tombeau. Ce qu'il dit à ce ſujet eſt ſi obſcur, qu'on ne ſait s'il veut parler de ſtatues placées ſur l'autel, ou de figures ſculptées en bas-relief ſur les pans de l'autel (1). La

(1) Επειργασται τῳ βωμῳ τουτι μεν αγαλμα Βριδος, τουτο δε Αμφιτριτης και Ποσειδωνος. Plus haut Pauſanias s'eſt déja ſervi pluſieurs fois de επειργασμενα & de επειργασται pour ſignifier des figures en bas-relief ; on auroit pu y mettre également πεποιηται επι του βωμου. Sur le piédeſtal des ſtatues d'Apollon & de Diane, par Praxitèle, qu'on voyoit dans le principal temple de Mantinée, il y avoit également des figures en bas-relief : Τουτων (των αγαλματων) πεποιημενα εστιν επι τῳ βαθρῳ Μουσαι και Μαρσυας αυλων Pauſanias *VIII, 9, pr.* C'eſt dans le même ſens qu'il faut prendre auſſi ſans doute ce qui eſt dit de l'autel du temple de Minerve Aléa, à Tégée, en Arcadie, qui étoit un fort ancien ouvrage de l'art : ειργασμεναι επι τῳ βωμῳ Ρεα μεν και Ουρανη νυμφη ; cette Minerve tenoit entre ſes mains Jupiter enfant ; de chaque côté il y avoit quatre Nymphes ; Pauſanias *VIII, 47.* Mais le mot αγαλμα

première ſuppoſition paroît néanmoins la plus vraiſemblable, tant par la nature de la choſe même, que par la comparaiſon de ce monument avec d'autres anciens ouvrages de l'art de cette eſpèce.

Sur l'autel on voyoit les figures de

---

dont il ſe ſert plus bas, pourroit auſſi ſignifier des ſtatues; & dans ce cas toutes les figures dont nous venons de parler devoient être de même autant de ſtatues ou de figures en ronde-boſſe. Mais quelle quantité de ſtatues n'auroit-il pas dû ſe trouver placées ſur l'autel? tandis que tous les pans de l'autel ſeroient reſtes nuds. Cette ſuppoſition tombe d'elle même, ſi l'on jette les yeux ſur d'autres anciens ouvrages, tel, par exemple, que le trône de Jupiter à Olimpie, quoique d'un tems moins reculé. Les quatre traverſes du pied du trône étoient garnies de trente-ſept ſtatues au moins; & la baſe ou le piédeſtal, ſur lequel portoit le trône entier, étoit de même chargé d'un grand nombre de figures, parmi leſquelles on voyoit le ſoleil conduiſant ſon char; une Vénus ſortant du ſein de la mer, &c. Il eſt probable que l'autel dont nous parlons étoit garni par en haut & par en bas d'un liſtel ou d'une cimaiſe faiſant ſaillie, & que c'eſt ſur ces bords qu'étoient placées les ſtatues en queſtion. Relativement au piédeſtal dont il s'agit ici, le mot αγαλμα pourroit conſerver ſa ſignification propre & déterminée. Cependant on ne ſait ce qu'il veut dire chez Pauſanias, tant il l'emploie diverſement; & je me rappelle des endroits où l'on peut également croire que par αγαλμα cet écrivain a voulu parler de figures en bas-relief; tel, par exemple, qu'au *L. IX, c. 11*, où il dit: επι τυπου γυναικων εικονες, αμυδροτερα ηδη των αγαλματα.

Biris, d'*Amphitrite* & de *Neptune*. Plus loin, par derrière, étoient *Jupiter & Mercure qui ſembloient s'entretenir*; près d'eux *Bacchus & Sémélé, accompagnés d'Ino*. Je ne déciderai point ſi ces figures avoient quelque rapport entr'elles. Les dernières vont bien enſemble, comme enfans & comme favoris de Jupiter. Mais quelle eſt cette figure de *Biris* qui accompagne Neptune & Amphitrite ? On penſe que ce mot eſt mal copié, & Kuhnius dit qu'il faut lire *Béris*, qui ſeroit la même que Béroé ; mais cet écrivain ne prouve point ſon opinion, & confond la Néreïde Béroé avec une autre qui fut aimée de Neptune & de Bacchus ; fable qui n'a été connue que dans des tems bien poſtérieurs, & qui fut inventée pour Berytus, ville de la Phocide, célébre par ſes écoles de droit (1). Scheffer prétend qu'il faut lire *Kiris*, qu'Héſychius aſſure être le nom que les Lacédémoniens donnoient à Adonis (2). — Il eſt néanmoins difficile de dire pourquoi Adonis ou Béroé eſt placé près de Nep-

(1) Nonnus *Dionyſ. L. XLI.*
(2) Ainſi que Meurs. *Miſcell. Lacon, I. 3. ſeq.*

tune & d'Amphitrite, ſur un monument tel que notre ſarcophage. On auroit pu s'attendre auſſi qu'il ſe ſeroit trouvé un ſecond nom après celui d'Amphitrite (1). Mais peut-être a-t-on négligé ce qui étoit facile à comprendre, pour chercher à expliquer d'une manière forcée ce qui étoit contre la vraiſemblance, ainſi que cela arrive ſouvent aux antiquaires. Selon toute apparence Biris n'eſt rien autre qu'Iris, qui, conſidérée comme arc-en-ciel, a un rapport naturel avec Neptune & Amphitrite. La prononciation du mot Biris doit être cherchée dans le dialecte Dorien, dans lequel la prononciation des mots qui commencent par une voyelle, ſoit que cette prononciation ſoit forte ou douce, ſe faiſoit avec la bouche preſque fermée, comme celle des lettres F. V. B., ce qui doit être continué pour le mot entier (2).

---

(1) C'eſt ce qu'on peut deviner par Νηρεως και Αμφιτρίτης.

(2) La choſe n'offre plus rien de nouveau : ainſi βαδυ au lieu de ἁδυ ou ἡδυ, Εαπρ, &c., ſuivant Denys d'Halicarnaſſe *L. I.* 20. Reinold. *Hiſt. Gr. & Rom. litt. c.* 9. Maillaire, *De Dialectis, p.* 160, & ailleurs.

Après quoi l'on voyoit *Jupiter & Mercure qui ſembloient s'entretenir.*

Bacchus & Sémélé, ſa mère, accompagnés d'Ino, la nourrice de Bacchus, qui devint enſuite déeſſe de la mer ſous le nom de Leucothée. Pauſanias ne dit point ſi elle étoit reconnoiſſable par ſon ornement de tête, qui devoit être un large voile ou bandeau, par lequel Winkelmann prétend avoir deviné que c'étoit elle (1). Plus loin, *Cérès, Proſerpine & Pluton étoient placés l'un à côté de l'autre*, ou étoient repréſentés en bas-relief ſur l'autel; car Pauſanias s'exprime encore ici d'une manière inintelligible (2). A côté d'eux étoient les *Parques & les Heures*; c'eſt-à-dire, les Deſtins & les Tems. Enſuite (3) *Vénus, Minerve & Diane*:

---

(1) *Monumenti inediti.*

(2) On croiroit que Pauſanias continue à parler ici de ſtatues entières placées ſur l'autel; mais il dit: πεποιηται δε επι του βωμου και ἡ Δημητηρ, &c. Il faut entendre par-là qu'il recommence de nouveau à faire mention de figures en bas-relief. Dans d'autres endroits néanmoins il s'exprime de la même manière, en parlant de ſtatues. Voyez au *L. V, c. 11, p. 402, vers la fin.*

(3) Pauſanias dit: ενι τε σφισιν, *immédiatement après eux, à côté d'eux*; comme ſi ces figures ne faiſoient qu'un ſeul & même ſujet avec les précédentes.

ces déeſſes portoient au ciel Hyacinthe & ſa ſœur Polybée, qui mourut vierge C'étoit donc-là une apothéoſe, & la plus ancienne repréſentation qu'on en connoiſſe, de même que le ſujet qu'offre le champ ſuivant.

Hercule qui eſt conduit au ciel par Minerve & par les autres dieux. Il ſemble que l'artiſte ait penſé à donner ici un ſens allégorique au ſujet d'Hyacinthe, & l'on croiroit qu'il a voulu repréſenter Hercule & Hyacinthe comme des héros déifiés. Nous avons vu le même ſujet plus haut, aux onzième & douzième champs du trône ; mais il y eſt néanmoins expoſé un peu différemment, puiſque c'eſt Minerve qui conduit ſeule au ciel Hercule, ſon favori.

Pauſanias remarque encore qu'Hyacinthe eſt repréſenté ici par l'artiſte comme ayant déja de la barbe au menton ; tandis que Nicias, fils de Nicomède, l'a peint ſous les traits d'un jeune homme d'une grande beauté, pour faire entendre par-là qu'Apollon étoit amoureux d'Hyacinthe (1). Car comme ob-

(1) Pauſanias, à l'endroit cité. Νικιας δε ὁ Νικομηδους. Νικομηδους eſt viſiblement une faute de copiſte. Il

jet de l'amour de ce dieu, il ne pouvoit pas faire voir Hyacinthe ſous la figure d'un homme formé. Cette repréſentation d'Hyacinthe avec de la barbe appartient donc aux exemples où l'artiſte s'eſt écarté de la vérité hiſtorique pour ſatisfaire aux beſoins de l'art. Le tableau de Nicias nous eſt d'ailleurs connu par Pline (1), qui, en parlant des ouvrages de ce peintre, cite celui qui repréſentoit Hyacinthe. Ce tableau

---

n'eſt pas du tout probable que ce ſoit un Nicias de Nicomédie dont il eſt queſtion.) περισσως δη τι εγραψεν (il ne faut point lire *ſcriptum reliquit*, mais *pinxit*) αυτην ωραιαν, το επι Υακινθῳ λεγομενον Απολλωνος ερωντα ὑποσημαιαν. Ces derniers mots ont été interprétés, à ce que je vois, par quelques écrivains, & même par le ſavant Traducteur allemand de Pauſanias, de cette manière : *où il avoit repréſenté l'amour d'Apollon pour lui.* Que σημαινειν, ὑποσημαινειν puiſſe être dit de la peinture, c'eſt ce qui m'eſt inconnu. Apollon ne ſe trouvoit pas non plus dans le tableau. — Depuis ce tems, il a toujours été d'uſage, parmi les artiſtes, de repréſenter Hyacinthe comme un beau jeune-homme. Philoſtrate le jeune parle d'un tableau de cette eſpèce : *Icones*, *c. 14.* Apollon ſe tenoit à côté d'Hyacinthe, comme s'il vouloit chercher à le captiver par des diſcours flatteurs. Philoſtrate l'ancien fait mention d'un tableau du même ſujet, mais infiniment moins dans la nature des choſes, *L. I, c. 24*, où Apollon avoit jetté le diſque, & où l'on voyoit Hyacinthe tué étendu par terre.

(1) Pline *XXXV*, *n. 28.*

étoit à Alexandrie ; car Nicias vivoit du tems du premier Ptolémée, & l'avoit probablement fait pour ce prince. Après la prise d'Alexandrie, César-Auguste, qui avoit trouvé ce tableau de son goût, l'emporta avec lui à Rome ; & Tibère le plaça ensuite, par cette raison, dans le temple qu'il fit élever à ce prince.

Enfin, on voyoit représenté sur l'autel les *Filles de Thestius, ainsi que les Muses & les Heures.* Je ne me hasarderai point à dire de quelle manière ce sujet étoit exposé, & quel effet il pouvoit faire. Il devoit certainement résulter de la confusion de ce grand nombre de figures ; car il y avoit les neuf Muses, deux, trois ou peut-être même quatre Heures, & outre cela les cinquante filles de Thestius ou Thespius, pour qui Hercule fit le grand acte de valeur, dont il est question parmi ses autres travaux (1).

Voilà la description que Pausanias nous a laissée des ouvrages en sculp-

(1) Ephore l'avoit déja raconté d'une manière circonstanciée, ainsi qu'il paroît par Théon *Progymnasm. c. 2, p. 16 ;* mais j'ignore de quel poëte cela est pris.

ture du Trône d'Amyclée. Je vais maintenant donner quelques éclairciſſemens ſur ce monument même, ſur l'endroit où il ſe trouvoit placé, ainſi que ſur Hyacinthe, & les fêtes qui lui étoient conſacrées.

L'idée de faire pour la divinité un ſiège libre & iſolé, préſente, en général, quelque choſe de ſingulier pour nous. Comme la ſtatue du dieu qu'on plaça ſur cette eſpèce de ſiège ou de trône ſubſiſtoit déja, on ne peut avoir eu d'autre intention, en faiſant ce trône, que de donner un emplacement convenable à un ancien ouvrage de l'art, auquel on attachoit un grand prix; & comme cette ſtatue étoit d'une forme coloſſale, il fallut néceſſairement que le ſiège fût d'une grandeur extraordinaire. D'ailleurs, c'étoit la coutume de conſacrer, comme un hommage, un trône ou ſiège à la divinité dans les plus magnifiques temples. Dans celui de Jupiter, à Olympie, par exemple, on voyoit, parmi les autres offrandes, dans le veſtibule, un trône dont Arimnus, roi des Etruſques, avoit fait préſent (1). Sur le chemin de l'Acrocorinthe il y avoit,

(1) Pauſan. *V*, 12.

dit Pauſanias, dans un temple une colonne & un trône de marbre blanc conſacrés à Cybèle (1). Ce trône n'avoit donc pas de ſtatue. Mais lorſque Pauſanias rapporte que dans le temple d'Apollon Lycius, à Argos, on voyoit encore, de ſon tems, le trône de Danaüs, on ne ſait trop s'il faut en conclure que ce trône étoit deſtiné comme ſiège au dieu, ou ſi c'étoit le trône de Danaüs même (2). Dans quelques temples il y avoit, parmi les autres uſtenſiles, des lits; dans celui de Minerve Aléa, par exemple, on en voyoit un conſacré à la déeſſe (3). Et chez les Romains c'étoit, comme on ſait, l'uſage aux fêtes appellées *Lectiſternes* de dreſſer de petits lits dans les temples auprès des autels des dieux.

On trouve auſſi que c'étoit la coutume d'orner d'ouvrages en ſculpture les trônes des divinités, même de celles qui y étoient repréſentées aſſiſes. Il paroît également que les artiſtes exécutoient ces

(1) Pauſan. *II, 4, vers la fin.*

(2) Pauſan. *II, 19, au milieu de la page 153.*

(3) Pauſan. *VIII, 47, p. 696.* κλινη *Lectus.* On en trouve un autre exemple dans un temple d'Eſculape à ſoixante-dix ſtades de Tithorée, près de Delphes, où l'on voyoit un lit à la droite de la ſtatue de ce dieu. Pauſan. *X, 32, p. 879.*

ſculptures d'une manière plus finie qu'il n'étoit néceſſaire & que ne le demandoit le bon goût. On a déja ſouvent fait l'objection, comment il étoit poſſible de diſtinguer les ouvrages de ſculpture multipliés à l'infini autour des figures coloſſales de Jupiter à Olympie, & de Minerve à Athènes? A Epidaure il y avoit une ſtatue aſſiſe d'Eſculape faite d'ivoire & d'or, & ſur le trône étoient repréſentées les fables de Bellérophon vainqueur de la Chimère, & de Perſée qui coupe la tête à Méduſe (1). Il faut donc, à ce que je crois, accorder quelque choſe au goût de l'antiquité ſur l'idée générale qui règne dans ces ſortes d'ouvrages.

La ſtatue du dieu n'étoit pas, ainſi que nous l'avons déja remarqué, faite par le même artiſte qui avoit fait le trône; c'étoit un ancien ouvrage, auquel il ſemble que ſa ſainteté a porté le peuple d'Amycle à faire donner un trône. Suivant Pauſanias, « c'étoit « une ſtatue d'un goût fort ancien & » ſans art, qui, à la réſerve du viſage,

(1) Pauſan. *II*, 27.

» des mains & du bout des pieds, étoit » toute ſemblable à une colonne d'airain; » elle avoit la tête garnie d'un caſque, & » tenoit dans ſes mains une lance & un arc. » Voilà ſans doute un exemple remarquable de la plus ancienne manière de repréſenter les ſtatues debout, dont Pauſanias en vit encore, comme il dit, d'autres dans la Grèce, mais qui néanmoins laiſſoient appercevoir le goût groſſier du premier tems de l'art. Dans le temple d'Apollon Pythaeüs, ſur le mont Thornax, il y avoit une ſtatue de ce dieu faite ſur le modèle de celle qui étoit à Amycle (1). Au commencement les Grecs, encore agreſtes, ſe contentoient de leurs Fétiches ſous la forme d'une montagne, d'une pierre, d'un tronc d'arbre, d'une colonne, &c.; objets dans leſquels les gens ſenſés ne voyoient que les ſymboles de quelque idée abſtraite, mais que le plus grand nombre prenoit abſolument dans le ſens propre, ſans penſer à autre choſe, ainſi que cela a toujours eu lieu, dans de ſemblables circonſtances, chez le peu-

(1) Pauſan. *III*, *10. ſeq.*

ple de tous les pays. Mais aujourd'hui, qu'on a des idées totalement différentes, il eſt difficile de deviner ce qu'on a voulu repréſenter par ces figures. On s'apperçoit néanmoins que ces maſſes ſacrées avoient quelque choſe de particulier dans leurs formes, leur couleur & leur enſemble, qui ſervoit à offrir des idées ſingulières à l'eſprit de ces peuples. On fit bientôt un pas de plus : on donna au tronc d'arbre ou à la pierre une tête, & l'on ajouta une tête, des mains & des pieds à la colonne. Voilà la marche naturelle que l'art de la ſculpture a ſans doute tenue dans la haute antiquité. La manière particulière aux Egyptiens de repréſenter les figures comme enveloppées, de ſorte qu'il n'y avoit que les mains & les pieds qui fuſſent viſibles, ne doit probablement ſon origine qu'à ces anciennes colonnes informes deſtinées à donner l'idée de la figure humaine. La repréſentation des figures avec les membres dans leur poſition naturelle, avec les mains & les pieds en action & détachés du corps, appartient à une époque poſtérieure de

l'art (1). Mais la circonſtance ſuivante mérite d'être remarquée : la ſtatue d'Amyclée, dont il eſt ici queſtion, étoit de bronze. Il faut donc que du tems où elle a été exécutée, l'art de fondre le bronze fût déja parvenu juſqu'à ce point. On étoit en état de jetter en fonte une colonne de trente coudées de hauteur ; mais on n'avoit pas encore porté l'art aſſez loin pour repréſenter d'une manière convenable le corps humain avec tous ſes membres. On trouve un grand nombre de ſemblables contradictions dans les premiers eſſais de l'art. Pauſanias ne dit pas ſi la tête, les pieds & les mains étoient auſſi d'airain, & ſi ces parties avoient été foudées après coup à la ſtatue. Cela paroît néanmoins probable ; car ſi la maſſe en eût été d'une matière différente du reſte, Pauſanias ſe ſeroit ſans doute exprimé autrement. On peut ſe former, je penſe, une idée aſſez exacte de ces anciennes ſtatues, en jettant les yeux ſur une figure étruſque du cabinet

(1) Conſultez l'*Hiſtoire de l'Art*, de Winkelmann.

de Kircher (1). D'un autre côté, il ne paroît pas que Pauſanias ait fait ſur tout cela des recherches bien exactes. Il ſeroit poſſible auſſi qu'on n'ait pas pu approcher aſſez près de la ſtatue pour en examiner avec attention toutes les parties. On attribue, en général, (& c'eſt-là le ſentiment de Pauſanias) la première fonte en bronze à Rhécus & Théodorus, qui vivoient, à ce qu'on prétend, du tems de Cyrus & de Créſus. Le plus ancien monument de ce genre que Pauſanias ait connu, ſavoir, une ſtatue de Jupiter Hypatus, à Sparte, étoit faite de pièces d'airain enchaſſées & jointes enſemble avec des clous, de manière qu'elles formoient un tout ſolide. C'étoit l'ouvrage de Léarque de Rhégium (2). Ne ſe pourroit-il pas que les extrêmités de la ſtatue d'Amyclée euſſent été faites de même. On reconnoît auſſi la haute antiquité de cette ſtatue d'Apollon, en ce qu'elle avoit la tête garnie d'un caſque, & tenoit une lance & un arc à la main. Les peuples des premiers

(1) Muſ. Kirker.
(2) Pauſan. *III*, 17, *p.* 251, *VIII*, 14, *p.* 628, 9.

tems

tems de l'art repréſentèrent leurs dieux d'après la figure de leurs héros, juſqu'à ce qu'on eût déterminé & arrêté un coſtume permanent pour chaque divinité. Apollon, qui, à cette époque, étoit probablement la figure ſymbolique du ſoleil, étoit repréſenté comme un de ces héros. La lance & l'arc étoient les armes dont on faiſoit alors uſage. Cela remonte donc au-delà du ſiècle des héros d'Homère, qui n'employoient plus l'arc, & qui ſe couvroient déja la tête d'un caſque.

Le paſſage où Pauſanias dit que la ſtatue d'Amyclée avoit un vêtement d'or, doit paroître plus étonnant encore (1). Il raconte que les Lacédémoniens ayant plus de dévotion pour cette ſtatue d'Apollon d'Amycle, que pour celle d'Apollon Pythaëus au mont Thornax, employèrent, pour orner cette première, les richeſſes que Créſus, roi de Lydie, leur avoit données pour l'ornement de la dernière (2). A l'endroit où il parle d'une manière expreſſe de la ſtatue d'Amyclée, il ne dit rien d'un

(1) Pauſan. *III*, 10.

(2) Ἐς κοσμον του ες Αμυκλαιε κατεχρησαντο αγαλματι.

pareil ornement de ce dieu. On ne peut mêmepas s'en faire une idée bien exacte. Je croirois preſque que Pauſanias a été mal informé. Voici comment Hérodote s'exprime ſur ce préſent de Créſus (1) : « Créſus ayant appris que les » Lacédémoniens vouloient acheter à » Sardès de l'or pour une ſtatue d'A- » pollon, près le mont Thornax, leur » en fit préſent ». Mais de la manière dont Hérodote rapporte l'événement, cet or étoit deſtiné à faire une ſtatue du dieu de ce métal. Et comme on ne peut pas interprêter autrement cet auteur, il faut croire que cette ſtatue d'or a été véritablement exécutée & placée près le mont Thornax (2). Cependant il pa-

---

(1) Hérodote, *I*, 69.

(2) —— χρυσον ωνεοντο, ει αγαλμα βουλομενοι χρησασθαι τυτῳ, το νυν της Λακωνικης εν Θορνακι ἱδρυται Απολλωνος. Mais peut-être que je ne rends pas ici juſtice à Pauſanias ; il ſe pourroit qu'il n'eût voulu que concilier pluſieurs rapports différens. Car ſuivant un paſſage d'Athénée VI, *p.* 232, *A*, Théopompe a rapporté la choſe de cette manière : « Les Lacédémoniens vou- » lurent dorer la tête d'Apollon à Amycle ; » (χρυσωσαι βουλομενοι το προσωπον του εν Αμυκλαις Απολλωνος) » mais comme ils ne trouvèrent pas aſſez d'or dans » la Grèce, ils envoyèrent à Delphes, pour de- » mander au dieu où ils devoient en acheter ? Apol- » lon fut aſſez bon pour s'abaiſſer à répondre à une

roît certain que de tems en tems on couvroit la ſtatue d'une draperie.

Parmi les choſes remarquables à Sparte, Pauſanias cite une maiſon appellée *Chiton (la Tunique)* où les femmes de Sparte filoient tous les ans une tunique pour la ſtatue d'Apollon Amycléen. Cette idée de faire une draperie pour couvrir une colonne de trente coudées de haut eſt tout-à-fait ſingulière. L'on ne peut d'ailleurs douter que cette tunique ne fût fort grande & proportionnée à la hauteur de la colonne, puiſque pour la faire il étoit néceſſaire d'avoir un bâtiment particulier (1).

» pareille demande, & leur indiqua Créſus en Lydie. » Les Lacédémoniens achetèrent auſſi véritablement » l'or à l'endroit indiqué ». Il paroît, par ce paſſage, qu'on a raconté ce fait de pluſieurs manières. Mais que faut-il penſer de l'idée de dorer la tête, ou ſeulement le viſage d'Apollon (προσωπον)? On doit ſe rappeller qu'il n'y avoit de formé à la colonne que la tête, les mains & les pieds. Il ſemble donc que c'eſt la tête qu'on a voulu rendre bien apparente en la dorant. Tout ceci nous prouve la grande ſimplicité de ce tems-là. Au reſte, l'uſage de dorer ainſi le bronze n'étoit pas une choſe extraordinaire dans l'antiquité, quoique cela ne prouve pas, à la vérité, un fort bon goût.

(1) Pauſan. *III*, *16*, *p. 247*. Il y avoit auſſi à Elis une maiſon deſtinée particulièrement à faire tous les cinq ans un *peplum* ou voile pour la Junon

Il eſt cependant facile de s'imaginer que cette manière de vêtir la ſtatue ne pouvoit conſiſter qu'à l'envelopper entièrement de la draperie ; ce qui ſervoit en même tems à la conſerver.

Amyclée étoit le nom ordinaire du dieu ; mais par lequel on ne vouloit ſignifier qu'Apollon. Ailleurs Pauſanias dit qu'Amyclas fut le fondateur de la ville d'Amycle (1) ; & l'endroit que juſqu'alors on avoit déſigné par Amycle (2), Polybe (3) l'appelle un *lieu conſacré à Apollon*. Il paroît néanmoins certain que c'eſt d'Amycle que veut parler cet écrivain, puiſqu'il ajoute que c'étoit le plus célébre de tous les endroits ſacrés de la Laconie. Et lorſque Strabon cite Amycle, il ſe ſert de ces termes : *Amycle où eſt le temple*

---

d'Olympie. *L. VI, 24, vers la fin.* Seize jeunes filles étoient occupées à ce travail. *L. V, 16.* Le peplum de Minerve eſt connu.

(1) Pauſan. *III, 1.* Le tombeau d'Hyacinthe ſe voit encore à Amycle, ſous une ſtatue d'Apollon.

(2) Τὸ Ἀμυκλαιον.

(3) Polyb. V, 19. ὑπαρχει δὲ και τεμενος ἐν αυτῳ σχεδὸν ἐπιφανεστατον των κατα την Λακωνικην ἱερων.

d'Apollon (1). Thucydide atteſte la même choſe (2). On dit auſſi, en général, qu'Amycle a été conſacré à Apollon (3); & les *Apollineae Amyclae* de Stace ſont connues.

Amycle étoit une ville de la plus haute antiquité, dont la fondation ſe perd dans les tems fabuleux. C'eſt Amyclas, fils de Lacédémon, qui doit l'avoir bâtie (4). Suivant les calculs d'Eu-

---

(1) Strabon. *VIII*, *p. 558 (363)*: Αμυκλαι, οὐ τὸ Απολλωνος ἱερον.

(2) Thucyd. *V*, *23*. Où il eſt dit que le traité conclu entre les Lacédémoniens & les Athéniens devoit être gravé ſur deux colonnes, dont l'une ſeroit placée par les Athéniens à Lacédémone dans le temple d'Apollon à Amycle, παρ' Απολλωνι εν Αμυκλαιῳ, Pauſan. *III*, *16*. τῳ Απολλωνι τῳ εν Αμυκλαις. Le nom ordinaire étoit cependant ὁ εν Αμυκλαις Θεος; & ainſi de même dans le chœur des Lacédémoniens du *Lyſiſtrate* d'Ariſtophane, 1300, où il invoque la muſe du mont Taïgete: μολ επρεπτον αμιν Κλειω τον Αμυκλαις σιον, c'eſt-à-dire, τον σεμνον ἡμιν Κλειουσα τον εν Αμυκλαις Θεον.

(3) Euſtath. *ſur l'Iliade*, β, 285, p. 295, 14.

(4) Voyez Meurſ. *Miſcell. Lacon.* *IV*, 2; mais ſur-tout Apollod. *III*, *10*, *3*. Chez les Lacédémoniens on trouve d'une manière claire l'origine des fables du pays. Jupiter & Taïgete donnèrent naiſſance à Lacédémon; & de ce Lacédémon & de Sparté, fille d'Eurotas & nymphe indigete, naquit Amyclas, &c. Taïgete ou Taïgetes eſt la montagne, Eurotas le fleuve de la Laconie, dont Amycle eſt la plus ancienne ville, &c.

ſèbe, le premier établiſſement d'Amycle monte à l'an 1485 avant l'ere-chrétienne, parconſéquent à trois cents ans avant la priſe de Troye. Amyclas eut pour fils Hyacinthe, le même héros indigète qui nous eſt connu par la fable, ainſi que par ſon tombeau placé deſſous le trône d'Amyclée. Amycle n'étoit qu'à une grande lieue de Sparte (1), & envoya du monde au ſiège de Troye (2); mais cette ville ſe trouvoit néanmoins déja détruite dans le tems que d'autres villes de la Grèce commençoient ſeulement à ſe former. Car après que les Héraclides ſe furent rendus maîtres avec les Doriens du Péloponnèſe, les Achéens ſe maintinrent

(1) Vingt ſtades, Polybe V, 19; & cela du côté de la mer de cette ville, κειται δε της πολεως η προς θαλατταν κεκλιμενης μερις. La poſition d'Amycle ſur les cartes ne paroît s'accorder ni avec ce qui eſt dit ici, ni avec ce qu'on lit ſur ce ſujet au chapitre vingt-deuxième, ni même avec la carte de l'ancienne Grèce de Danville. Amycle ne pouvoit pas ſe trouver à une grande diſtance de l'Eurotas, puiſque Nicandre appelle cette rivière le fleuve d'Amycle, à cauſe de ſa proximité de cette ville: *Theriac. 904.* Chez Athénée *IV*, *p. 173*, *F*, il eſt queſtion d'un chemin d'Hyacinthe, dans le diſtrict de la Laconie. C'eſt ſans doute par ce chemin qu'on ſe rendoit à Amycle.

(2) *Iliad. p. 335.*

encore pendant deux cents ans dans quelques villes, jusqu'au tems de la première guerre des Messéniens. Ce fut alors que les Lacédémoniens prirent, sous la conduite de Télécle, leur roi, les villes d'Amycle, de Pharis & de Géranthre, qu'ils rasèrent de fond-en-comble. Amycle seule fit une vigoureuse défense, & ne se rendit qu'à la dernière extrêmité (1). Depuis cette entière destruction, qui ne doit pas avoir précédé de long-tems l'an 813 avant J. C., ou trente-huit ans avant la première Olympiade, Amycle ne fut plus qu'un village, qui n'avoit rien de remarquable que le trône d'Amyclée. Cette ville étoit située dans un canton fertile, agréable & ombragé (2); &

(1) Pausan. *III*, 2, & 12, *p.* 237. Voyez *Excurs. II. ad lib. X. AEn. Virgil. T. III*, *p.* 419, où l'on donne des éclaircissemens sur les *Tacitae Amyclae*. Il paroît par le proverbe connu, que le peuple d'Amycle craignoit depuis long-tems d'être surpris par l'ennemi, & qu'il avoit souvent été trompé par de faux rapports. Amycle fut pillée par Aristomène pendant la seconde guerre des Messéniens. Pausan. *IV*, *18*, *p.* 324.

(2) Polybe V, 19. Voilà pourquoi Stace, *Theb. IX* 769, se sert de l'épithète *virides Amyclae*; & non pas à cause du marbre verd qu'on tiroit de la Laconie, ainsi que le croyoit Barth.

c'étoit-là que ſe trouvoit la ſtatue ſacrée d'*Apollon*, appellée *Amycléen*, mais que, ſuivant l'uſage ordinaire, nous avons nommé ſimplement *Amyclée*. Ce monument appartenoit à la ville de Sparte, & s'étoit conſervé, comme nous le voyons, juſqu'au tems de Pauſanias, c'eſt-à-dire, juſqu'au ſecond ſiècle de l'ere-chrétienne. Nous avons dit un peu plus haut que, pendant la guerre du Péloponnèſe, on y dépoſa le traité d'alliance entre les Lacédémoniens & les Athéniens; cette ville devoit donc tenir dans ce tems-là un rang fort conſidérable (1). Il y avoit de plus à Amycle, du tems de Pauſanias, pluſieurs autres choſes remarquables; ſavoir, un temple & une ſtatue d'Alexandra, que les Amycléens regardoient comme la même perſonne que Caſſandre, fille de Priam; une ſtatue de Clytemneſtre, & une autre qu'on prétendoit être celle

(1) C'étoit un uſage reçu de placer & de conſerver dans des temples célébres les traités de paix & d'alliance gravés ſur des colonnes ou ſur des tables d'airain. On voyoit, entr'autres, dans le temple de Jupiter, à Olympie, pluſieurs ſemblables colonnes, avec le ſerment par lequel les peuples confirmoient leurs conventions. Pauſan. *V*, 12.

d'Agamemnon. On ne ſera pas étonné de trouver tous ces monumens à Amycle, ſi l'on ſe rappelle que Ménélas étoit roi de Sparte. Les habitans d'Amycle honoroient, de préférence aux autres dieux, Apollon, ſurnommé Amycléen, & Dionyſus ou Bacchus, à qui ils donnoient le ſurnom de *Pſilas*, c'eſt-à-dire, *l'aîlé ;* car *Pſilos* en dialecte Dorien ſignifioit l'aîle d'un oiſeau. Pauſanias trouve cette dénomination aſſez ingénieuſe, à cauſe, dit-il, qu'il ſemble que « l'homme ſoit emporté & » ſoutenu par une pointe de vin, comme » un oiſeau l'eſt dans l'air par ſes aîles ». Voilà de nouveau une explication qui eſt plus ſpirituelle que fondée ſur l'eſprit de l'antiquité. Il ſe pourroit que ce Bacchus Amycléen ait été repréſenté avec des aîles, ainſi que l'étoient toutes les divinités dans les plus anciens tems (1). On voyoit auſſi à Amycle la

(1) La choſe même eſt aſſez connue par ce qu'en a dit Winkelmann. L'allégorie des anciens offroit d'ailleurs de belles & riches idées pour la ſculpture ; & l'art a conſervé chez nous beaucoup de ces idées, dont il eſt ſouvent difficile de reconnoître mieux l'origine. Mercure & Pégaſe avec des aîles ſont des figures qui nous rappellent la plus ancienne

ſtatue d'un certain Enetus de Sparte, qui ſe diſtingua dans les cinq ſortes de jeux. Cette ſtatue étoit placée ſur le haut d'une colonne, autour de laquelle ſe trouvoient pluſieurs trépieds de bronze, dont dix paſſoient pour être du tems de la guerre de Sparte contre les Meſſéniens (1). En bas, près du premier trépied (2), étoit la ſtatue de

---

expreſſion figurée de la vélocité. Les anciens donnoient des aîles à tous les êtres dont l'agilité étoit reconnue, ainſi, par exemple, qu'aux héros tels que Perſée & d'autres; & Pégaſe n'eſt pas le ſeul cheval qui ſoit ailé. Sur le coffre de Cypſelus on voyoit encore OEnomaus pourſuivant Pélops qui fuit avec Hippodamie; ils montoient chacun un char attelé de deux chevaux, dont ceux de Pélops avoient des aîles. Pauſan. *V*, *17*, *p. 420*. Sur le même monument les chevaux de Thétis étoient repréſentés avec des aîles dorées. Pauſan. *V*, *19*. *p. 426*. Cependant on dut bientôt s'appercevoir que cette coutume de donner des aîles à toutes les figures étoit biſarre. On ne conſerva donc les aîles qu'à quelques-unes chez qui elles pouvoient avoir une ſignification; & chez celles-là même, comme Mercure & Perſée, on eut ſoin de ne pas négliger ce qui pouvoit paroître agréable aux yeux.

(1) C'eſt ainſi qu'il faut interpréter les paroles de Pauſanias, *p. 264*; & l'on ne doit pas lire; *dix ſont plus anciens que la guerre de Meſſène*.

(2) Non le premier des dix trépieds; mais probablement le premier en entrant. Car les artiſtes qui avoient fait les trois qui ſont cités ont vécu long-tems après la guerre de Meſſène.

Vénus ; celle de Diane près du ſecond trépied, & près du troiſième celle de Proſerpine. Les deux premiers de ces trépieds, ainſi que l'ouvrage en bas-relief qu'on y voyoit, étoient de Gitiadas (1); & le troiſième avoit été exécuté par Callon, de l'île d'Egine. Le dernier de ces artiſtes vivoit dans le beau tems de l'art (2); mais le premier, ſavoir, Gitiadas fleurit beaucoup plutôt. Ce Gitiadas, originaire de Sparte, étoit ſtatuaire en bronze, & paſſoit auſſi pour poëte. Dans le temple de Minerve Chalcioecos, à Sparte, il y avoit une ſtatue d'airain de cette déeſſe avec des figures en bas-relief, ſans doute au piédeſtal, dont Gitiadas fut l'inventeur,

---

(1) Γιτιαδα και αυτοι (τριποδες) τεχνη, και τα επειργασμενα dit Pauſanias, *p.* 266, *l.* 3. Le mot επειργασμενον m'embarraſſe également ici; y auroit-il eu des ſculptures en bas-relief aux trépieds? Suivant la raiſon, il faudroit entendre par-là les figures placées près des trépieds. Il ſe pourroit que les figures euſſent été adaptées aux trépieds mêmes, de manière qu'ils poſaſſent ſur les pieds de devant des figures. Le comte de Caylus a été totalement dans l'erreur, quand il a prétendu que ces figures debout de Vénus & de Diane étoient faites en bas-relief. *Mémoires de l'Académie Royale des Inſcriptions, T. XXXII, p.* 782.

(2) Voyez l'*Hiſtoire de l'Art.*

ſuivant Pauſanias, qui en donne une deſcription fort exacte (1). Comme cet écrivain dit ailleurs (2) expreſſément, qu'après avoir terminé la guerre contre les Meſſéniens, & détruit Ithome juſqu'aux fondemens, (Olympiade XIV, 1.) les Lacédémoniens conſacrèrent à Apollon Amycléen trois trépieds de bronze des dépouilles qu'ils avoient remportées ſur les ennemis, (ainſi qu'il parle encore ailleurs de ces trois trépieds & de leurs ſtatues) il faut ſuppoſer que l'artiſte Gitiadas floriſſoit alors; ce qui n'eſt pas tout-à-fait invraiſemblable; car dans ce tems-là on commençoit à remarquer que l'art avoit fait quelques progrès ſur les côtes de l'Aſie mineure, & Bularque, peintre d'hiſtoire, y exiſtoit déja à cette époque (3).

---

(1) Pauſan. *III*, *17*.

(2) Pauſan. *IV*, *14. pr.*

(3) Cependant Pauſanias ne s'explique pas d'une manière aſſez déterminée & aſſez claire, lorſque, *L. III*, *18*, *p. 255*, il nomme Callon à côté de Gitiadas, en parlant d'ouvrages de l'art auſſi anciens que ceux qui ont été faits après la guerre de Meſſène. Car le trépied & la ſtatue de Callon étoient bien poſtérieurs. Cet écrivain ne s'exprime pas non plus exactement, *L. IV*, *14*, *p. 313*, où il parle des trois trépieds comme d'ouvrages du même tems. Il ſemble auſſi que le nombre de dix trépieds, *L.*

On pourroit chercher auſſi dans Amycle le tombeau d'Apharée, père d'Idas & de Lyncée, parce que Lycophron l'appelle le tombeau Amycléen (1); mais nous ſavons par Pauſanias (2), que ce monument ſe trouvoit placé au milieu de Sparte. Il faut parconſéquent prendre l'expreſſion de Lycophron dans un ſens poétique.

Près des deux trépieds dont il a été parlé, il doit, en ſuivant l'ordre du récit de Pauſanias, (car ce n'eſt qu'après qu'il ajoute que ces deux trépieds ſurpaſſoient de beaucoup les autres en grandeur, & qu'ils furent conſacrés après la victoire que les Lacédémoniens remportèrent à Egespotame) il doit, dis-je, y avoir eu encore deux autres ſtatues, ſavoir, une figure de femme tenant une lyre, qu'il regardoit comme une Sparté, & une Vénus appellée la Vénus chez Amyclée, à cauſe qu'elle ſe trouvoit placée proche de la ſtatue de ce dieu. Ariſtandre de

---

III, *18*, *p. 264*, eſt une erreur de copiſte, & qu'il ne doit y en avoir eu que deux : τους δε αρχαιοτερους δυο & non pas δεκα.

(1) Lycophron 559.

(2) Pauſan. *III*, *11*.

Paros étoit l'auteur de la première, & Polyclète d'Argos avoit fait la ſeconde. On ſait que le dernier vécut environ l'Olympiade XCV (1), & qu'Ariſtandre doit avoir fleuri à-peu-près vers le même tems (2). Sparté eſt connue comme fille d'Eurotas & femme de Lacédémon ; mais il paroît étrange qu'on l'ait repréſentée avec une lyre. Il ſemble que les Lacédémoniens avoient l'uſage particulier de donner des attributs ſymboliques à leurs héros, ou de les comparer à quelque divinité. Sans parler de leur *Agumemnon Zeos*, & de leur *Hélène Nemeſis*, il ſuffira de citer ici les deux Graces *Phœnna* & *Cléta* (3), dont la dernière étoit la femme d'Eurotas (4).

En liſant la deſcription que Pauſanias nous a laiſſée du temple & de la ſtatue d'Apollon Amycléen, on deſire

---

(1) Voyez Winkelmann, *Hiſt. de l'Art.*

(2) Car c'eſt après la victoire remportée à Egespotame qu'on conſacra les trépieds, & probablement auſſi les ſtatues. Cette bataille ſe donna néanmoins dans l'Olympiade XCIII, 4.

(3) Pauſan. *III*, *18*, *IX*, *35*.

(4) *Schol. Eurip. Oreſt. 625.*

naturellement de ſavoir s'il n'en reſte pas des débris ; & véritablement nous avons le bonheur d'en apprendre quelque choſe par le récit de l'abbé Fourmont le jeune. On ſait (1) que ce ſavant fut envoyé en 1729, conjointement avec l'abbé Sevin, aux frais du roi, à Conſtantinople, pour y chercher des manuſcrits. L'abbé Fourmont parcourut quelques îles, & ſe rendit enſuite à Athènes & dans la partie occidentale du Péloponnèſe, où il s'attacha ſurtout à raſſembler des inſcriptions. On eſt étonné de voir combien de choſes ce voyageur a découvertes dans ces contrées peu fréquentées. Il apporta la copie & le deſſin de plus de douze cents inſcriptions, que le public n'a cependant jamais vues. Il fut auſſi à Sparte & à Amycle, qui s'appelle aujourd'hui Sclabochorion (2). Il découvrit dans ce

(1) Voyez le récit du voyage de l'abbé Fourmont dans l'*Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. T. VII, p. 344*, & ſa vie, *T. XVIII, p. 437*.

(2) C'eſt Σκλαβοχωρι qu'il faut écrire. Cela ſemble indiquer que dans les plus anciens tems Amcyle doit avoir été habitée par des eſclaves. L'abbé Fourmont trouva ce lieu au pied du mont Taïgete dans une plaine, à deux lieues au Sud de Sparte. *Hiſt. T. XVI*,

dernier endroit les ruines du temple d'Apollon Amycléen (1), & y copia plus de quarante inſcriptions.

Parmi les plus remarquables de ces inſcriptions il en cite une qui eſt écrite en bouſtrophédon, c'eſt-à-dire, dont les lignes vont alternativement de droit à gauche, & de gauche à droit. Il penſe que c'eſt une liſte des prêtreſſes d'Apollon, avec le nombre des années dont chacune de ces prêtreſſes avoit rempli le ſacerdoce, depuis la fondation du temple de ce dieu, du règne d'Amyclas, roi de Lacédémone, juſqu'au tems où les Romains conquirent ce pays-là (2). Une

---

p. 101. Cela eſt beaucoup pour vingt ſtades. Dans un autre endroit il ne fait cette diſtance que d'une lieue.

(1) *Mém. de l'Acad. des Inſcript. T. XV, p. 402.* « Dans ce lieu », dit l'abbé Fourmont, « après » avoir fait fouiller aux environs de la moſquée des » Mahométans, après avoir fait renverſer les fonde- » mens du temple d'Apollon, & avoir trouvé dans » cet endroit, je l'oſe dire, des tréſors pour la » littérature, &c. ». Et dans un autre paſſage, *T. XVI, p. 101*, on lit : « M. Fourmont découvrit » dans la place principale, devant la *Leſché* ou ju- » riſdiction du lieu, les ruines du temple d'Apollon » Amycléen ». Je ne me rappelle pas d'avoir lu que jamais voyageur ait eu autant de bonheur & de facilité à réuſſir dans ſes découvertes ; cependant il y a pluſieurs points de ſa rélation ſur leſquels je crois devoir ſuſpendre mon jugement.

(2) Voyez l'*Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. T. VII*, pareille

pareille inſcription méritoit qu'on la fît connoître ; car ſans ce monument nous n'aurions rien ſu de ce qui regarde les prêtreſſes d'Apollon Amycléen.

Les ſavans Pères Bénédictins, célébres par les ſervices eſſentiels qu'ils ont rendus aux lettres, firent copier cette inſcription, & la placèrent dans leur *Diplomatique* (1) comme le plus ancien exemple connu de l'écriture lapidaire des Grecs. Mais ils n'y trouvèrent rien de ce que l'abbé Fourmont y avoit vu; ils prétendirent qu'il n'y étoit queſtion ni de prêtreſſes, ni de l'indication des années ; mais qu'on y liſoit ſeulement les noms de quelques dames, qui en partie ſont déſignées comme mères par les noms de leurs fils (2), & en partie comme filles par les noms de leurs pères. Ils préſumèrent de-là que ce monument avoit été conſacré à la gloire de quelques dames de Sparte, qui

---

p. 368. T. XVIII, p. 441. Ceci même eſt encore répété par le comte de Caylus, *Recueil, T. I, p. 63*, & l'avoit déja été auparavant par M. Freret, Mém. *T. VII, p. 297.*

(1) *Nouveau Traité de Diplomatique, T. I, p. 615, pl. 5.*

(2) Par exemple : Απεσωπις το Αγκιδαμο ματηρ, c'eſt-à-dire, Απεσωπις του Αγχιδαμου μητηρ.

avoient pris les armes pour la défenſe de leur patrie, ou qui, par un motif de religion, avoient fait des préſens au dieu que les Amycléens adoroient. Peut-être étoit-ce la liſte des femmes qui avoient travaillé à la tunique d'Apollon Amycléen.

De cette manière l'inſcription perdoit certainement beaucoup de ſa valeur; elle étoit d'une grande obſcurité, il y avoit ſur-tout des mots forts durs & d'une conſtruction peu grammaticale (1). M. l'abbé Barthelemy a fait depuis des remarques ſur cette inſcription, & a trouvé que l'abbé Fourmont avoit raiſon d'avancer que c'étoit une liſte des prêtreſſes d'Apollon Amycléen (2). Il a obſervé avec jugement que les lettres qui, ſans cela, ſe trouveroient ſeules, & n'offriroient aucune ſignification, ſont des lettres numérales qui déſignent les années que les perſonnes mentionnées dans l'inſcription ont paſ-

---

(1) Rien n'eſt plus étrange que de croire qu'une mère ait été déſignée par ſon fils; ainſi que de prétendre qu'au lieu de τὸ Καλιμαχο χορα il faille lire, ἡ του Καλλιμαχου.

(2) Voyez *Mém. de litt. Tome XXIII, p. 394 ſeq.*

sées dans quelque emploi (1). Il remarque ensuite combien il est peu vraisemblable que les mères aient été nommées d'après leurs fils ; & il trouve plus raisonnable de conclure que le nom de *Mère*, étoit un titre d'honneur sous lequel on avoit voulu désigner les prêtresses d'Apollon, de même que le nom de *Kora* ou *Vierge* étoit celui qu'on donnoit aux plus jeunes de ces mêmes prêtresses. Cependant pour justifier pleinement l'idée de l'abbé Fourmont, M. l'abbé Barthelemy cite une autre ancienne inscription de la collection de ce savant académicien, du même contenu que la première. Le titre de cette inscription porte : *Les Mères & les Vierges attachées au service d'Apollon, avec les années du sacerdoce des Mères* (2). Il est vrai que rien n'indiquoit le lieu où l'abbé

(1) Par exemple, Καραδειρις το Καραδειρι ματειρ κα. Les Bénédictins ont cru qu'il falloit lire καi, mais c'est κα 21.

(2) Ματειρες καi κουραι του Απολλονος καi τ (τα ματε) ρον. Et dans la septième ligne il y a : Λαοδαμεια Αμυκλα βασιλεως ματειρ IIII. Voilà ce qui a porté l'abbé Fourmont à penser que la liste alloit jusqu'au tems du roi Amyclas ; car Laodice, fille du roi Amyclas, se trouve citée ici au nombre des anciennes prêtresses ; & la cinquième nommée dans le premier fragment.

Fourmont avoit découvert cette inſcription ; mais M. l'abbé Barthelemy a regardé comme une choſe certaine qu'elle étoit le commencement de l'autre inſcription, & qu'elle contenoit la liſte des prêtreſſes d'Apollon à Amycle, qui peuvent avoir été partagées en deux claſſes.

Il faut convenir que ces deux fragmens contiennent une liſte de prêtreſſes ; mais je ne penſe pas qu'il ſoit démontré que ces prêtreſſes fuſſent conſacrées à Apollon. Je ne ſuis pas non plus entièrement convaincu que l'abbé Fourmont ait été ſur le lieu où ſe trouvoit placé le temple d'Apollon Amycléen. Il peut y avoir eu d'autres temples à Amycle ; & il y avoit véritablement un temple de Dionyſus, & un ſanctuaire d'Alexandra, qui étoit la même que Caſſandre, fille de Priam. D'ailleurs, cette table pouvoit ſe trouver dépoſée dans le temple d'Apollon, ſans qu'elle contint pour cela une liſte de prêtreſſes vouées à ce dieu. Je regarde comme également invraiſemblable que ces deux fragmens appartinſſent l'un à l'autre, à cauſe que le nouveau fragment, comparé à l'ancien, eſt viſiblement plus moderne,

& qu'il offre des caractères qui ne ſe trouvent pas ſur celui-ci (1).

Au reſte, l'abbé Fourmont nous a fait connoître quelques autres morceaux importans, parmi leſquels il y a trois pierres, ſur chacune deſquelles étoient gravés des caractères fort anciens, avec la figure d'un bouclier, qu'il trouva parmi les ruines du temple d'Apollon Amycléen (2). Ce ſont trois ouvrages en relief, dont les inſcriptions avec des noms ſont auſſi curieuſes par elles-mêmes que par la forme des caractères ; & il y a des figures qu'on pourroit regarder comme des eſpèces d'armoiries ; ſavoir, ſur la premiere pierre une maſſue, ſur la ſeconde un ſerpent, & ſur la troiſième

(1) Entr'autres, un trait du *K*, qui, de même que le reſte, reſſemble plutôt aux caractères d'une autre inſcription trouvée par l'abbé Fourmont, proche l'ancienne Phlius, & de laquelle il donne une copie dans la *planche III*, contenant la liſte de miniſtres ſacrés, dont quelques-uns avoient le titre de père. Mais quand même ces réflexions ne ſe préſenteroient pas ici, il n'en faudroit pas moins dire que cette inſcription nous apprend que le temple d'Apollon étoit deſſervi par des prêtreſſes ; d'autant plus que, *page 404*, on trouve encore deux fragmens d'inſcriptions dans leſquelles il eſt également queſtion de prêtreſſes.

(2) *Hiſt. de l'Acad. des Inſcript. T. XVI, p. 101. ſeq.*

un ſerpent accoté de deux renards tombans (1). Ces boucliers n'ont rien de commun avec la matière que nous traitons ici; je remarquerai ſeulement que ſur le ſecond des boucliers ſe trouvoit la généalogie de Talécle, fils d'Archelaüs, fils d'Agéſilaüs, fils de Doryſſus, fils de Labotas (2), fils d'Echeſtrate, roi (3); ce qui eſt très-utile pour l'intelligence de l'hiſtoire de Sparte. Or, Echeſtrate étoit fils d'Agis, ſouche des Agides, qui formoient la première branche des Héraclides. L'époque où vécut Talécle, & à laquelle fut fait par conſéquent le bouclier en queſtion, approche du tems de Lycurgue. Les deux

(1) Ces figures appartiennent à la claſſe des plus anciens ſymboles qui tenoient lieu d'armoiries. Les Lacédémoniens prirent pour les leurs le ſerpent, les Argiens une grenouille, les Meſſéniens un renard, armoiries dont on trouve l'origine fabuleuſe chez Apollodore II, 8, 5. La ſignification des boucliers dans les *Phéniciennes* d'Euripide eſt connue, & celle du ſerpent gravé ſur le bouclier d'Epaminondas ne l'eſt pas moins. Voyez Pauſan. *L. VIII*, §. 11.

(2) Il y a τοῦ (au lieu de του) Λαβοτα. L'abbé Fourmont penſe qu'il faut lire Λαβοτου. Les Spartiates déclinoient Λαβοτᾶ, & c'eſt ainſi que cela doit être.

(3) βάγος, la dénomination des rois, du moins pour autant qu'ils avoient le commandement des armées; βάγος pour ἄγος avec l'accent aigu, qui ſe prononce de tant de manières différentes, comme dans les lettres F, V, B, des langues modernes.

autres boucliers ne ſont pas ſi anciens. Ils ſe trouvoient poſés, en forme de monumens, ſur des baſes. Cependant on ne peut pas les regarder comme des tombeaux, qu'il auroit fallu chercher à Sparte.

L'abbé Fourmont a de plus donné la deſcription du fragment d'une inſcription écrite en bouſtrophédon (1), qu'il avoit trouvé à Amycle près d'un ancien temple d'*Onga* (2), qui, chez

---

(1) *Hiſt. de l'Acad. des Inſcr. Tome XV, Mém. p. 396, pl. 2.*

(2) Je voudrois bien voir l'inſcription de ce frontiſpice du temple d'Onga. Il eſt probable que l'abbé Fourmont ne l'a pas lu trop correctement. Il en cite un mot (*p. 403*), qu'il écrit Ικετερκρατειες. Il croit lui-même, ſans doute d'après Meurſius, que c'eſt le même que le Ικτινκρατεις d'Héſychius, qui étoit le ſurnom des Lacons ou Lacédémoniens des premiers tems. Mais Hemſterhuis a remarqué que ce mot doit être tout autrement écrit : Ἰκτινῦ, κρατεῖς. Fourmont s'eſt imaginé cependant avoir trouvé ce mot dans d'autres très-anciennes inſcriptions des Lacédémoniens. Et M. l'abbé Barthelemy cite par occaſion (*T. XXIII, p. 404*) une autre inſcription découverte par l'abbé Fourmont à Amycle, où l'on trouve : Ικτινκρατεις Διι Απολλωνι Δαματρια Δαματριι ιερια. Il paroît donc que ce mot étoit du dialecte Lacédémonien. Peut-être ſignifioit-il une dignité ſupérieure. Il ſeroit poſſible qu'il vint de ἴκτις, au lieu de ἰκέτης ou de τὸ ἴκτος, un *javelot*. Ces deux mots ſe trouvent auſſi dans Heſychius. Mais il me ſemble plus probable que ce n'eſt qu'un ſimple nom d'homme, Ικτινκρατης ainſi que Καλλικρατης, Ευκρατης & d'autres.

les Lacédémoniens, étoit le nom de Minerve. Cette inſcription contient une ſuite de noms, ſur trois lignes, des deux rois de Sparte, Théopompe, fils de Nicandre (avant l'ere-vulgaire 770, 724. Olympiade II, 3. XIV, 1), & Alcamène, fils de Talécle (avant l'ere-chrétienne 813, 777, l'année qui précéda l'Olympiade I); & enſuite des gérontes ou ſénateurs, ſervant d'introduc-

---

Dans une autre inſcription que l'abbé Fourmont a copiée à Phlius (*Tome XXIII, p. 410, pl. 3*, au lieu de Καλλικρατης, il y a de la même manière Καλεκρατεις, & au lieu de Λαφανης, on trouve Δαπαεις. Voici la manière dont il faut lire toute l'inſcription de Phlius :

Ἀθάμας ὁ Εὐλάου, πατὴρ ἀνακέοντος τεμένου τοῦ Πηλέου.

Καλλικράτης ὁ Μήμονος, πατὴρ, ανακέοντος Εὐκράτου τοῦ τεμένου.

Γηματὴριος ὁ Λεπρέου, πατὴρ, ανακέοντος καλλικλέους τοῦ Εὐστεγάνου τοῦ Εὐκράτου.

Λαφανὴς Ἀπεράτου κόρος.

Nous ſavons maintenant que ces trois grands prêtres, qui avoient le titre honorable de père, ſe nommoient Athamas, Callicrate & Démétrius, & qu'il y avoit avec eux un autre adminiſtrateur du temple, appellé ὁ ανακαιων, à ce qu'il ſemble; ſans doute à cauſe de ſon emploi, qui conſiſtoit à allumer le feu pour les ſacrifices.

Pour ce qui eſt d'Onga, qu'on connoît par les poëtes tragiques, & qui avoit un autel à Athènes, (Pauſanias, IX, 12, p. 734) l'abbé Fourmont l'a trouvée dans la configuration des caractères qui devoient ſignifier ΟΓΑΙ, c'eſt-à-dire Ογα, la déeſſe Onga; ainſi qu'il y a chez le comte de Caylus (*T. I, p. 64*) Κλειδαμα Ογαι (Ογᾳ.)

tion à une ordonnance des Lacédémoniens, qui, comme l'abbé Fourmont le remarque avec beaucoup de probabilité, doit avoir été une déclaration de guerre contre les Meſſéniens, mais que nous ne poſſédons pas. Il eſt à croire que cette inſcription date cent ans avant Lycurgue, ou huit ſiècles avant la naiſſance de Jeſus-Chriſt. Les Bénédictins ont encore fait connoître deux autres inſcriptions trouvées par l'abbé Fourmont (1). Elles ſont auſſi écrites en bouſtrophédon. La première contient le nom d'une prêtreſſe : *Damonaca, fille de Damonax* (2); la ſeconde, qui étoit l'inſcription d'une ſtatue ou d'un bas-relief porte : *Hyllus m'a conſacré, Ariſtocle m'a fait* (3). Ainſi nous avons le nom d'un ancien artiſte, ſous lequel nous connoiſſons encore

(1) *Nouveau Traité de Diplomatique*, *Tome I*, *pl. 6*, *p. 626.*

(2) Δαμωναχα Δαμωναχο ιερεια Damonace eſt le même que Damonax.

(3) Il faudroit revoir cette inſcription ſur le lieu; en voici les paroles : Υλλος μ' ανεθηκεν, Αριστοκλης εποησεν (ποεσεν) C'eſt par erreur que les Bénédictins liſent Αριστοκυδες au lieu de Αριστοκλες Toutes ces inſcriptions ſont plus anciennes & plus curieuſes que celle de Sigée, que Chiſhull a expliquée.

d'autres ſtatuaires ; ſavoir, Ariſtocle, frère de Canachus, qui vivoit vers l'Olympiade XCV ; mais, ſelon toutes les apparences, celui-ci eſt l'ancien Ariſtocle de Cydonia, ville de Crête, de qui Pauſanias (1) vit encore la ſtatue d'Hercule à Olympie. Cet écrivain ne peut cependant indiquer le ſiècle où vécut cet artiſte ; il ſe contente de dire qu'il étoit du nombre des plus anciens ſtatuaires, & qu'il floriſſoit avant que Zancle eût le nom de Meſſène. Or, les Meſſéniens prirent cette ville par trahiſon l'Olympiade XXIX ; ce qui remonte au-delà des tems où vécurent Cypſelus, Alcman & Tyrtée (2).

Enfin, le comte de Caylus, dont le nom ſera à jamais cher aux amateurs de l'antiquité, nous a mis encore ſous les yeux trois autres morceaux deſſinés par l'abbé Fourmont (3). L'un eſt un petit autel de marbre noir, haut de trois pieds, avec ces mots : *à Apol-*

(1) Pauſan. *V*, 25.
(2) *Hiſtoire de l'Art*, de Winkelmann.
(3) *Recueil d'Antiquités*, *T. I*, *pl.* 20, 3, 4, 5. L'explication eſt de M. l'abbé Barthelemy.

lon (1). Il trouva ce monument dans les ruines du temple d'Apollon à Amycle. Si l'abbé Fourmont s'étoit préparé d'avance à faire des recherches plus exactes, il eſt probable qu'il auroit fait des découvertes bien plus importantes encore. Les deux autres monumens appartenoient au temple d'Onga (2).

Hyacinthe étoit un héros indigète d'Amycle, ville de la Laconie (3), ſur laquelle je viens de raſſembler le peu de renſeignemens que nous en avons. On ſavoit, par tradition, que, jeune encore, il étoit mort par accident en jouant au diſque, ſans doute à cauſe

(1) Απολλ.

(2) A l'endroit cité, n. 4, 5. Le récit, page 64, en eſt obſcur, &, comme il paroît, n'a pas été bien conçu; mais ce n'eſt pas ici le lieu d'en faire la critique. Je paſſe auſſi ſous ſilence deux ou trois autres inſcriptions trouvées à Amycle, qui appartiennent à celles de l'abbé Fourmont : une du tems de Sous & d'Echeſtrate, dont notre académicien explique le mot Ικτεικρατεις. *Hiſt. de l'Acad des Inſcr. T. XV, p. 400.* M. l'abbé Barthelemy cite encore en paſſant deux fragmens, *Tome XXIII, p. 404;* & un autre fragment qui ſe trouvoit à l'un des deux ouvrages en bas-relief, dans le temple d'Onga, eſt dans le *Recueil* du comte de Caylus, *T. I, p. 64.*

(3) Je ne m'arrête pas ici à la fable vulgaire, qui eſt connue par les *Métamorphoſes* d'Ovide. *Métam. X*, & par Lucien, *D. D. XIV.* Voyez les commentateurs de ces paſſages.

que le vent avoit chaſſé le palet obliquement. Suivant les idées des anciens Grecs, on attribuoit les morts ſubites & violentes à l'action immédiate des dieux, & ſur-tout d'Apollon. Voilà ce qui a donné aux poëtes matière d'embellir leurs fables. Apollon aimoit Hyacinthe, & avoit Zéphire pour rival. Un jour qu'Apollon s'amuſoit à jouer au diſque avec ſon favori, le Zéphire chaſſa le palet contre le front du jeune héros. Il ſe pourroit que la fable fut plus ancienne que l'ouvrage de l'artiſte, & qu'elle ait donné à celui-ci (ainſi que je l'ai déja ſoupçonné) l'idée de faire ſervir le ſarcophage d'Hyacinthe de baſe à la ſtatue d'Apollon Amycléen. Dans la ſuite cette fable a ſubi beaucoup d'altérations de la part des poëtes, qui, par un jeu de mots, ont auſſi fait alluſion à la fleur qui porte le même nom, comme ſi elle devoit ſon origine au ſang de ce jeune héros (1). Que cette

(1) C'eſt à-peu-près dans ce ſens qu'il faut comprendre ce que dit Pauſanias en parlant (*Livre III, chap. 19*) du tombeau d'Hyacinthe. « Quant au » Zéphire, & à la manière dont Apollon tua ſi mal- » heureuſement Hyacinthe, & à la fleur en laquelle » il le changea, peut-être ce que l'on en dit eſt-il

fable eſt néanmoins fort ancienne, & qu'elle a été traitée par les plus anciens poëtes ; voilà ce qui eſt prouvé par l'amour que le chantre Thamyris, dont parle Homère, doit avoir porté au bel Hyacinthe (1). Il paroît donc certain

---

» fort différent de la vérité ; mais on en peut croire » ce que l'on voudra ».

(1) Apollodor. *I*, *3*, *3*. Que d'autres poëtes ont traité cette fable, paroît, par le double récit qu'en fait cet écrivain (qui a donné ce recueil d'anciens mythologues) tant à l'endroit cité, que *L. III*, *10*, *3*. Suivant le premier paſſage, Hyacinthe eſt de même fils de la Muſe Clio & de Piérus ; & ſuivant le ſecond, où il eſt queſtion de la fable particulière des Spartiates, il eſt fils d'Amyclas & de Diomeda. Mais dans la fable des Athéniens, il eſt queſtion d'un tout autre Hyacinthe, qui eut des filles qu'on offrit en ſacrifice, ſuivant Apollodore *III*, *14*, *8*, Hygin, *Fab.* 238, & Harpocrate, au mot Υακινθίδες. Apollodore raconte que ce ſacrifice fut fait à l'occaſion du ſiège d'Athènes par Minos, roi de Crète. Il eſt parlé d'une pareille hiſtoire, mais beaucoup plus connue, des filles du roi Erechthée, chez Apollodore même, §. 4. Il me ſemble donc que les deux récits ſe trouvent confondus ; & voilà pourquoi les filles d'Erechthée ont été appellées Hyacinthides, les mêmes qui portent autrement le nom de Παρθένοι. Voyez Suidas dans ſon Παρθένοι, où l'on fait auſſi dériver leur nom d'un lieu de l'Attique appellé Hyacinthus ; de même que Diodore de Sicile XVII, 15, ainſi que Weſſeling, & Valois, ſur l'endroit cité d'Harpocration. Lennep ſur Coluth *Animadverſ. II*, *9*. avance une idée un peu différente ſur cette fable. Enfin, Hygin & d'autres ſont d'Hyacinthe un fils d'OEbalus ; ſans doute par une fauſſe interprétation du mot *OEbalius*, qui n'eſt autre

qu'il doit y avoir subsisté quelque part une ancienne chanson dans laquelle il étoit parlé d'Hyacinthe.

L'anniversaire d'Hyacinthe se faisoit par une fête appellée Hyacinthia, qui se tenoit dans l'enceinte sacrée, avec des jeux publics (1). Ces jeux devoient, ainsi que les autres anciens jeux, leur origine aux cérémonies funèbres (2). Il se pourroit que le jeu de disque eût été un des principaux exercices de ces fêtes. Les poëtes qui ont chanté les vainqueurs aux jeux de la Grèce ont probablement employé l'histoire d'Hyacinthe, & c'est par cela qu'elle est devenue une des plus belles & des plus célébres fables de l'antiquité. C'est sans doute, comme je l'ai déja remarqué, dans l'enceinte sacrée d'Amyclée que se tenoient les jeux (3). Le récit de

---

chose qu'un surnom donné aux Lacédémoniens en général.

(1) Strabon *VI*, *p.* 426 (278), où il parle du projet de Phalanthe & des Parthéniens, qui devoit s'exécuter pendant la fête Hyacinthia : συνεκειτο μεν εν τοις Υακινθιοις (probablement Υακινθιοις) εν τῳ Αμυκλαιῳ συντελουμενου του αγωνος, &c.

(2) Dans l'origine c'étoit ce qu'on appelle un αγων επιταφιος.

(3) Εν τῳ Αμυκλαιῳ

Strabon nous donne encore quelques autres idées sur les circonstances de ces fêtes, savoir, que toute la nation s'y rendoit; puisque c'est à une de ces fêtes que Phalante avoit projetté de changer la forme du gouvernement & d'attaquer les chefs de Sparte (1). Le signal que Phalante avoit choisi pour opérer cette révolution étoit de couvrir sa tête d'un casque. Il y avoit donc un de ces jeux pendant lequel on avoit le casque sur la tête : c'étoit probablement une course (2).

Ce récit nous apprend aussi la haute antiquité de ces jeux; car on peut déterminer le tems de la conjuration de Phalante par la guerre Messénienne, après laquelle Phalante partit & alla fonder la ville de Tarente, en Italie.

---

(1) Le passage de Strabon, à l'endroit cité, est obscur, & a probablement été altéré. Il est vrai qu'il y parle du sénat; mais il dit : Επεβουλευον τοις του δημου; & immédiatement après, en parlant de l'attaque, il fait mention de ceux contre qui Phalante vouloit la diriger. ησαν δε γνωριμοι απο της κομης οι του δημου. Il paroît donc qu'on reconnoissoit les Spartiates par leur chevelure; c'est-à-dire, que les hommes faits laissoient croître leurs cheveux, ainsi qu'on l'apprend aussi par Xénophon, *de Rep. Laced.*

(2) Ὁπλιται δρομοι.

On fixe le commencement de Tarente à l'an 707 avant l'ere-chrétienne (1).

Le tems de l'année dans lequel tomboit cette fête anniverſaire (2) eſt connu ; car Heſychius nous apprend que c'étoit au mois *hecatombeus* (3). Mais auquel de nos mois faut-il le rapporter? Dodwell (4) le compare au hecatombœon des Athéniens, & le place à la même époque de l'année, c'eſt-à-dire, après le plus long jour d'été (5).

---

(1) Olympiade XVIII, 2.

(2) Car c'étoit une fête anniverſaire. Ovide, *Métamorphoſe X*, v. 218, dit : *Annua Hyacinthia.*

(3) Heſychius, Ἑκατομβεύς, μὴν παρὰ Δακεδαιμονίοις ἐν ᾧ τὰ Ὑακινθία.

(4) *De Cyclis Diſſ. VIII*, *p.* 338, 9.

(5) D'après un paſſage d'Etienne de Byſance, on pourroit croire qu'il y avoit un mois appellé Hyacinthe. Au mot Ἀμυκλαί, il dit que le nom du fondateur d'Amycle ſe prononçoit auſſi Ἀμυκλας Ἀμυκλαντος ὡς Σίμμιας ἐν μησὶν· ὃν ῥ' Ἀμυκλαντος παιδος ἀποφθιμενου λαοι κικλησκουσιν'., à qui l'on donne ce nom d'après le fils d'Amycle. Mais le ἐν peut avoir été appliqué dans l'enſemble à un tout autre objet ; il eſt probable que cela avoit rapport à Apollon, au dieu, que célébroit le peuple d'Hyacinthe. Peut-être que le vers doit être lu de cette manière :

Ὃν ῥ' Ἀμυκλαντος παιδος ἀποφθιμενου Ὑακινθον
Λαοι κικλησκουσι.

Simmias eſt le grammairien verſificateur connu, qui vivoit du tems des premiers Ptolémées. Il a montré

Cette

Cette fête avoit des cérémonies particulières. Le premier jour étoit consacré au deuil en commémoration d'Hyacinthe ; le second jour cette tristesse se changeoit en joie & en plaisir ; & il est probable que c'étoit le troisième jour que se tenoient les jeux. Cela paroît constaté par une description de cette fête, qui est parvenue jusqu'à nous, & qui mérite bien de trouver sa place ici (1). « Les Lacédémoniens », est-il dit, » célébrent pendant trois jours la fête » appellée *Hyacinthia*. Le premier

par ses vers, auxquels il donnoit la forme d'un œuf, qu'il ne regardoit la poésie que comme un amusement puéril. Au reste, si le mois dans lequel on célébroit les Hyacinthies s'appelloit *Hecatombeus*, & si Apollon avoit tant de part à ces fêtes, il faudroit que le surnom de ce dieu eut été *Hecatos*, *Hecatombos*, d'où seroit venue alors l'étymologie d'*Hecatomnos*. Cela serviroit à constater la conjecture de M. le professeur Segaar, sur l'étymologie du mot *Hécatombe* ; si d'ailleurs l'on ne savoit pas d'une manière certaine qu'il y a eu en effet des sacrifices de cent taureaux. Il ne doit pas paroître étonnant qu'on ait immolé cent de ces animaux à la fois, si l'on pense que ces sacrifices se faisoient au nom de toute une tribu ou de toute une ville, & que tous les citoyens devoient prendre part à ce repas sacré.

(1) Athénée *IV*, *p. 139*, *D*, pris chez Didyme, qui a copié ce passage du ἐν τοῖς Λακωνικοῖς de Polycrate, qui est perdu depuis long-tems.

» jour on marque les regrets d'avoir
» perdu Hyacinthe, en ne mettant
» point de couronne pendant le feſtin,
» & en n'y ſervant point de pain, mais
» ſeulement des gâteaux, avec tout ce
» qui y appartient ordinairement. On
» n'y fait point non plus entendre le
» chant accoutumé; en un mot, il ne
» s'y remplit aucune des cérémonies
» qui ſont en uſage aux autres fêtes;
» car après le repas tout le monde ſe
» lève & ſe retire avec un air recueilli.
» Mais le lendemain on y voit une
» grande quantité de ſpectacles & une
» ſolemnité très-remarquable. Une
» troupe de jeunes gens vêtus d'habits
» fort juſtes & le corps ſerré d'une
» ceinture, jouent ſur un inſtrument à
» cordes, ou ſur la flûte. Ils chan-
» tent en l'honneur du dieu un hymne
» en rhythme anapeſte & d'un ton
» fort vif, tandis que la main par-
» court avec le plectrum toutes les
» cordes. Une autre troupe montée ſur
» des chevaux bien décorés, paſſe en
» cavalcade ſur le théâtre. Enſuite vien-
» nent d'autres rangs de jeunes-hom-
» mes qui chantent une chanſon popu-
» laire; & parmi ceux-ci ſont mêlés

» des danſeurs qui, au ſon de la flûte,
» exécutent, en chantant, une ancienne
» danſe pantomime. Une partie des jeu-
» nes filles paroiſſent ſur des chars cou-
» verts, appellés *Canathron*, deſtinés
» à cet uſage, & d'un magnifique tra-
» vail en bois. D'autres ſont montées
» ſur des chars propres à la courſe avec
» de beaux attelages. Toute la ville
» (Sparte) eſt en mouvement, & ſe
» livre à la joie. On ſacrifie ce jour-là
» un grand nombre de victimes; les ha-
» bitans accordent l'hoſpitalité à leurs
» amis & régalent même leurs eſcla-
» ves (1); en un mot, tout le monde
» court voir cette fête, de ſorte que la
» ville ſe trouve entièrement déſerte ».

Thucydide (2) nous apprend que les Hyacinthies étoient des fêtes ſolemnelles à Sparte. Le traité pouvoit y être annuellement renouvellé, ſi d'un côté

---

(1) Il n'eſt donc pas étonnant que Théodoret, *Serm. VIII, p. 597, D.* appelle cette fête ἑορτην την μεγιστην και δημοδοσιαν; comme nous dirions aujourd'hui une foire ou fête pour le peuple. Cette fête continuoit pendant la nuit; ce qui fait qu'Euripide l'a nommée *fête nocturne* dans ſon *Hélène* 1485. Η κωμος Ταχιῤῥου Νυχιον εις ευφροσυναν.

(2) Thucyd. *V*, 23.

les Athéniens ſe trouvoient à Lacédémone aux Hyacinthies, & ſi d'un autre côté les Lacédémoniens ſe rendoient aux Dyoniſies à Athènes. La ſolemnité des fêtes Dyoniſiaques, & le grand concours d'étrangers qui ſe trouvoient à cette occaſion à Athènes, ſont des choſes généralement connues.

Voici, ſelon moi, comment il faut conſidérer les différentes manières de célébrer pendant les trois jours les Hyacinthies : le premier jour étoit proprement ce qu'on appelle une anniverſaire ou un ſacrifice pour le mort, ainſi qu'on en faiſoit à la mémoire des héros (1); & c'eſt à cela qu'il faut appliquer ce qui a été dit plus haut du tombeau d'Hyacinthe, ſavoir, qu'il y avoit une porte d'airain, par laquelle on verſoit à la fête Hyacinthia la liqueur des libations. Ces libations des cendres ſe faiſoient ordinairement avec du vin, du lait & d'autres liqueurs (2). Le jour ſuivant on

(1) Ενάγισμοι, *inferiae*.

(2) Afin de pouvoir arroſer les cendres, on pratiquoit des trous aux ſarcophages & aux urnes cinéraires. Il y avoit auſſi de pareilles ouvertures aux tombeaux, ſoit qu'ils continſſent le corps ou ſeulement les cendres. On en trouve un exemple dans Pauſanias, *X*, 4, *p.* 807, *f.*

apportoit les offrandes à Apollon (1); & c'étoit-là la principale cérémonie ; auſſi la fête avoit-elle en effet été inſtituée en l'honneur d'Apollon, le dieu auquel étoient conſacrés la ſtatue & le trône qui ſont le ſujet de cette diſſertation (2).

Le ſecond jour on célébroit donc par des chants & des danſes la fête en l'honneur d'Apollon. C'étoit-là le fameux pæan que les Amycléens & les Lacédémoniens tenoient en telle eſtime, que perſonne ne manquoit de s'y trouver (3). Nous ſavons qu'Agéſilas y aſſiſta ; & c'eſt à cette occaſion qu'il fut loué de ſa docilité, pour avoir pris la place qui lui fut aſſignée dans le chœur (4); de ſorte que ce grand ca-

---

(1) Και Υακινθιοις προ της του Απολλωνος θυσιας εις ταυτην Υακινθω τον βωμον δια θυρας χαλκης εναγιζουσι. Pauſan. à l'endroit cité.

(2) Pauſan. *III*, 10. Les Amycléens s'en retournèrent chez eux, τα καθεστηκοτα τω τε Απολλωνι και Υακινθω δρασαι. Cela paroit auſſi par pluſieurs autres paſſages

(3) Voyez Xénophon, *Hiſt. Gr.* 4, 5, 11.

(4) Xénophon, *ſur Agéſilas*, *Cap.* 2, 17. - ουτως εικαθε απελθων εις τα Υακινθια, επου εταχθη υπο του χορηγου, τον παιδια τω θεω επιτελει. Plutarche, *Apotheg. Lac. pr.* le dit d'une manière un peu différente. Agéſilas ayant été placé, à la fête Gymnopédie, à un

pitaine, qui venoit de commander l'armée, ſe mit tout de ſuite au rang des ſimples citoyens. Le pæan & le chœur étoient parconſéquent une ſeule & même choſe; c'eſt-à-dire, une proceſſion pantomime avec chant, à laquelle aſſiſtoient les principaux habitans de Sparte. Une ſeule perſonne préſidoit à cette cérémonie (1). Si je ne me trompe, ce pæan étoit le même hymne en rhythme anapeſte qu'on chantoit d'un ton vif & animé en l'honneur d'Apollon, dont parle Polycrate, & d'après lui Didyme (2). Ce même écrivain nous apprend encore d'autres particularités de ces cavalcades religieuſes (3), qui,

---

endroit au-deſſous de ſon rang, dit: « Fort bien! » je prouverai que c'eſt l'homme qui honore la place, » & non la place qui honore l'homme ».

(1) χορηγος.

(2) Athénée, à l'endroit cité plus haut: Εν ῥυθμῳ μεν αναπαιστῳ, μετ' οξεος δε τουου του θεον αδουσιν.

(3) Le même. Ce qui eſt dit de la pompe des dames de Sparte: Των δε παρθενων αι μεν επικαθηρων, καμαρωτων ξυλινων αρματων, φερονται πολυτελως κατεσκευασμενων· αι δ' εφ' ἁμαξαις αρματων εζευγμεναι πομπευουσι· paroît être mal copié. Ces mots: καμαρωτων ξυλινων αρματων ſont peut-être une explication étrangère, ou du moins d'Athénée même. Le *Canathron* étoit une eſpèce de voiture particulièrement en uſage à Sparte, avec une impériale treſſée. Chez Xénophon, dans ſes *Eloges des Capitaines*, 8, 7, il eſt dit qu'Agéſilas ſe rendit

en général, doivent avoir eu quelque choſe de fort ſolemnel (1). Il eſt probable que c'étoit à ces proceſſions qu'on portoit la tunique conſacrée tous les ans à Apollon, & que tiſſoient les dames Lacédémoniennes dans une maiſon particulière deſtinée à cet uſage, ainſi que je l'ai remarqué plus haut.

Il eſt inutile ſans doute de rappeller que c'étoient les Lacédémoniens qui préſidoient à cette fête, ainſi qu'aux jeux, & qui en avoient la direction. Mais il n'eſt pas poſſible de prouver

---

dans une voiture ordinaire à Amycle. -- Επι πολιτικου καναθρου κατηει εις Αμυκλας. Mais il paroît certain que la leçon eſt fautive ici, d'autant que Plutarque, dans la *Vie d'Agéſilas* (p. 606) cite ce paſſage en parlant de la fille d'Agéſilas; & l'on ſait que le canathron étoit une voiture pour les femmes. C'eſt auſſi dans des canathrons que les dames Lacédémoniennes aſſiſtoient aux Hélénies ou fêtes inſtituées en l'honneur d'Hélène. Voyez Heſychius dans Καναθρα, & Meurſius *Graec. feriata in* Ελενα. Suivant Plutarque, dans la *Vie d'Agéſilas*, *Opp. T. I, p. 606, C*, cette voiture doit avoir eu pluſieurs figures chymériques d'un griffon, ou d'un cerf ou chevreuil. Mais quand même ce paſſage n'auroit pas été intercallé, ainſi que cela me paroît probable, cette forme du canathron n'appartiendroit pas moins aux premiers tems.

(1) C'eſt cette cérémonie qui eſt indiquée par la *pompa praelata* chez Ovide, *Met. X, 218, ſ. Celebrandaque more priorum annua praelata redeunt Hyacinthia pompa.*

qu'on avoit coutume de faire paroître des jeunes gens nuds dans le chœur ou dans la danſe pantomime (1). Il y a encore une choſe qui mérite d'être remarquée, c'eſt qu'à cette fête on ſe ceignoit le front de couronnes de lierre, qui n'étoient autrement conſacrées qu'à Bacchus ſeul (2).

Il paroît que la pompe de cette fête & les jeux qui y étoient en uſage ſe maintinrent pendant tout le tems que fleurit la Grèce; car il en eſt fait mention dans Hérodote (3), dans Thucydide (4) &

(1) Heſychius dans Γυμνοπαιδιὰ ἐνίοι μὲν ἑορτὴν φασι Σπαρτιατικὴν, οἱ δὲ τοὺς ἐφήβους κυκλῳ περιᾴδειν τὴν ἐν Ἀμυκλαίῳ βαμοὶ τυπτοντας ἀλλήλων τὰ νῶτα.

Il eſt clair que ceux dont le grammairien veut parler ici mêlèrent enſemble la Gymnopédie, la fête des flagellations (μαστιγωσις) à l'autel de Diane Orthia ou Orthoſia, & la fête Hyacinthia. Le grammairien, auteur de cet article, chez Heſychius, a déja dit quelque choſe de cette triple faute. Les jeunes gens nuds faiſoient leurs exercices dans la place publique de Sparte. Pauſanias, *III*, *11*, *p. 233*, *f.* Il ſe peut néanmoins qu'on ait fait à plus d'une occaſion de pareilles cérémonies, ainſi que cela ſemble prouvé par les différens paſſages raſſemblés par Meurſius *in Orcheſtrâ*, Grave & Geſner ſur Lucien, & M. le profeſſeur Ruhnkenius ſur Timée. (*Lex. Platon*, *p. 54.*)

(2) Macrob. *Sat. I*, *18.* Ce paſſage a été cité, ainſi que la plupart des autres, par Meurſius, dans ſa *Graecia feriata*, dans Ταχινθια.

(3) Herodote *IX*, *6.*

(4) Thucydide *V*, *23.* Comparez-y Meurſius à l'endroit cité.

dans Xénophon (1). Le dernier y ajoute cette circonſtance particulière, que les Amycléens qui ſe trouvoient en campagne avec les Lacédémoniens, s'en retournèrent chez eux vers le tems de la fête Hyacinthia, malgré toutes les repréſentations qu'on put leur faire à cet égard ; & Pauſanias (2) nous apprend que dans la guerre contre les Meſſéniens, les Lacédémoniens firent avec ce peuple une trève de quarante jours pour aller célébrer cette même fête.

Il faut que les Hyacinthies aient encore eu lieu du tems de Pauſanias ; car cet écrivain en parle comme d'une choſe qui ſubſiſtoit actuellement alors (3). Mais ce qu'on auroit de la peine à croire, c'eſt que dans le quatrième ſiècle de l'ere-chrétienne le temple d'Amycle étoit encore en conſidération ; car on ſait que l'orateur Himérius y exerça des actes de

---

(1) Xénophon *Hiſt. Grec.* IV, 5, 11. Ce que Pauſanias répète, *III*, *10*.

(2) Pauſan. *IV*, *19*, *p. 326*.

(3) Pauſanias *III*, *19*, *p. 257*, *ch. 16*, *p. 247*. Et avant lui Ovide, *Métam.* X, 219 : *Celebrandaque more priorum.* — *redeunt Hyacinthia*, ſi d'ailleurs le poëte parle ici lui-même.

piété (1). Il faut donc que les Chrétiens n'aient rien pu entreprendre contre ce culte jusqu'au tems de l'empereur Julien.

Je vais maintenant porter encore une fois mes regards sur le trône d'Amyclée, considéré comme ouvrage de l'art.

L'artiste qui avoit fait cet énorme monument se nommoit Batyclès. Il étoit de la colonie des Magnésiens (2), branche des Eoliens, qui s'étoit établie en Thessalie, autour du fleuve Penée & des forêts du mont Pélion, ainsi que dans d'autres lieux (3). Après la guerre de Troye un grand nombre de Magnésiens allèrent se fixer dans l'Asie mineure, dans les districts de la Méonie & de la Carie, au pays des Lydiens, non loin de la ville d'Ephèse, sur les bords du Méandre (4). Ils bâtirent avec le tems la magnifique ville

(1) Voyez ce passage chez Meursius, *Miscell. Lacon. IV*, 2, *f.*

(2) Μαγνης. Pausanias à l'endroit cité, p. 255.

(3) Homère, Il. β. (*II*) 756. Strabon, *IX*, *pag. 674*, *f.*

(4) Voyez Conon *Narrat.* 29. Ils venoient de Delphes; & l'ancien auteur cité par Athénée, *L. IV*, *p. 173*, avoit raison de dire que la ville de Magnésie étoit une colonie de Delphes.

de Magnéſie ſur le Méandre, & plus au Nord, au pied du mont Sipyle, une autre ville du même nom, qui fut détruite par un grand tremblement de terre ſous le règne de Tibère. Pauſanias ne dit point de laquelle de ces deux Magnéſies étoit Bathyclès; & cependant il ne ſeroit pas indifférent de ſavoir laquelle des deux villes peut avoir produit de ſi bonne heure des artiſtes de cette force. Par bonheur cet écrivain y joint une autre particularité qui nous permet de former des conjectures ſur la patrie de cet artiſte. C'eſt par ce même Batyclès (1), dit-il, qui fit le trône d'Amyclée, qu'ont été exécutées, comme préſens votifs (2), *les Graces qui accompagnoient le Trône, & la ſtatue de Diane Leucophryné* (3). Diane Leucophryné, ou Leucophrys, étoit une divinité indigète de la ville de Magnéſie ſur le bord du Méandre, où elle avoit un temple qui étoit célèbre (4). La figure de cette Diane Leucophry-

(1) Pauſanias, p. 255.

(2) Αναθηματα.

(3) Και αγαλμα δε Λευκοφρυης εστιν Αρτεμιδος.

(4) L'architecte Hermogène a même écrit un ouvrage au ſujet de ce temple, ainſi que Vitruve nous l'apprend dans ſa préface du *Livre VII.*

né ſe trouve ſur beaucoup de médailles, particulièrement d'Adrien, de Lucius Verus, d'Héléogabale & de Gordien Pie (1); & elle y reſſemble preſque par la figure à la Diane d'Ephèſe. Elle a ſans doute pris ſon nom de la ville de Leucophris, ſituée dans la plaine du Méandre (2), où elle avoit probablement un ancien temple ou une ancienne ſtatue (3). Comme Thémiſtocle avoit, par la libéralité du roi de Perſe, régné pendant quelque tems ſur les Magnéſiens, ſes fils conſacrèrent à Athènes une ſtatue de bronze de Diane Leucophryné, à cauſe, ajoute ici Pauſanias, que les

---

(1) Voyez Buonarotti, *Oſſervar. ſopra alcuni Medaglioni*, *p. 86*, *ſeq.* Spanheim, *De Uſu & praeſt. Num. L. I*, *p. 658.* Pelerin, *Recueil*, *T. II*, *pl. 57*, *35*; & avant eux Morell, *Specimen*, *p. 168. ſeq.*

(2) Dans les vers de la *Géorgique* de Nicandre, chez Athénée *XV*, *p. 683*, *C.*, le nom de *Lethée* eſt donné à une petite rivière qui tomboit dans le Méandre :

Λευκοφρυς ——————
Λήθαιον Μαγνητις ἐφ' ὕδασιν ὑδαλίσσεα.

(3) Il ſe peut que ce lieu ait pris ſon nom de *Colline blanche* de l'aſpect qu'il offroit. Leucophris étoit auſſi un ancien nom de Tenedos. Voyez Conon, *Narrat. 28.* Etienne de Byzance, à l'*article Tenedos*, & d'autres.

Magnéſiens honoroient Diane ſous le nom de Leucophryné (1).

L'autre ouvrage de Bathyclès dont il eſt ici queſtion ; ſavoir, les ſtatues des Graces, avoit été exécuté davantage d'après les rites de la religion, & d'après les idées des Spartiates. Mais il ſe préſente ici une difficulté : Pauſanias dit plus bas que les Graces & les Heures, au nombre de deux les unes & les autres, ſoutenoient le trône par-devant & par-derrière, ou que ces ſtatues ſe trouvoient placées aux angles du trône. Notre auteur veut-il parler de ces mêmes deux Graces, quand il fait mention des Graces conſacrées par Bathyclès (2) ? Pourquoi les auroit-il

---

(1) Pauſanias *I*, *p.* 62. Il ſemble qu'il en a été de la Diane Britomarte, dont on a fait une nymphe particulière de ce nom, comme de la Diane Leucophryné, qu'on a regardée comme une vierge ou comme une nymphe de ce nom, indépendamment de Diane. Il faut parconſéquent chez *Théodoret*, *Sermo VIII*, *p.* 698, *A.* την δε Αυκοφρυην εν τω ιερω της Αρτεμιδος εν Μαγνησια ταφηναι, Ζηνων ὁ Μυνδιος εφη, corriger par την δε Λευκοφρυην.

(2) Ανεχουσιν εμπροσθεν αυτου, κατα ταυτα και οπισω, Χαριτες τε δυο και Ὡραι δυο. Il y a néanmoins auparavant : Βαθυκλεους δε αναθηματα επεξειργασμενα τω θρονω Χαριτες, &c. Le plus naturel ſans doute eſt de croire que ces ſtatues ſe trouvoient attachées au trône.

citées deux fois? Mais il ſe peut qu'il en ait d'abord parlé comme d'un des deux ouvrages que l'artiſte avoit joints de ſon chef au trône, comme un hommage de ſa part au dieu; ce qu'il avoit ſans doute indiqué par une inſcription. Cependant les Graces étoient des divinités particulièrement révérées par les Lacédémoniens; & l'on ſait qu'il y avoit un temple des Graces ſur le chemin de Sparte, à peu de diſtance d'Amycle (1).

Il auroit été à ſouhaiter que Pauſanias eut dit quelque choſe de plus de Bathyclès; cet écrivain ajoute ſeulement: « Sous quel maître Batyclès avoit ap» pris ſon art, & ſous quel roi de Sparte » il a exécuté le trône, je n'en dirai » rien (2); quant au trône, je l'ai vu, » & je vais en rendre compte ». Il n'a pas ſongé ſans doute que dans des tems poſtérieurs on ſeroit intéreſſé à connoître le ſiècle de l'artiſte, & qu'on manqueroit pour cela de renſeignemens néceſſaires. Il faut donc que nous nous contentions aujourd'hui de ſimples conjectures à cet égard.

(1) Pauſan. *III*, *18*, *p.* 264.

(2) Ταδε μεν παρημι. Il le ſavoit parconſéquent bien; mais il préféra de n'en rien dire.

L'*Hiſtoire des ſept Sages de la Grèce* nous apprend le conte du trépied d'or, qui paſſa entre les mains de tous les Sages, mais qu'ils conſacrèrent enfin à Apollon Didyme, proche de Milet. D'autres prétendent qu'au lieu d'un trépied c'étoit une coupe d'or, & que Batyclès l'avoit faite (1). Cet artiſte floriſſoit donc avant cette époque, mais de combien de tems peut-il avoir vécu antérieurement ? Il eſt probable que ce ne doit pas avoir été de beaucoup ; car voici la manière dont cet événement eſt raconté : « Une » coupe que Bathyclès avoit ordonné » en mourant de porter au plus ſage » de tous les Grecs » ; & c'eſt de cette manière que cette coupe fut envoyée de l'un à l'autre. On peut parconſéquent placer Bathyclès au tems de Solon, qui mourut dans l'Olympiade LV, 2, & qui floriſſoit à une époque où l'art avoit déja fait quelques progrès remarquables dans les îles & ſur la côte d'Aſie. Antherme & Bupalus vivoient

(1) Voyez Winkelmann, *Hiſtoire de l'Art*, & Freret, *ſur l'Equitation dans la Grèce, Mém. de l'Acad. Roy. des Inſcript. T. VII, p. 296*, de qui la diſſertation eſt d'ailleurs pleine d'une ſaine critique.

alors, & Dipoene & Scyllis, disciples de Dédale, travailloient le marbre.

Tout cela seroit bien s'il étoit seulement prouvé que ce Bathyclès est l'artiste dont il s'agit ici. Mais j'ai de fortes raisons d'en douter. Il est dit que Bathyclès étoit de l'Arcadie; & ceux qui font mention de la coupe de Bathyclès n'en parlent pas comme de l'ouvrage d'un artiste; mais on lit: « Que » Bathyclès l'Arcadien avoit laissé en » mourant une coupe, & qu'il avoit » ordonné de la remettre au plus sage » des Grecs (1) ». Il est certain qu'on

(1) C'est un certain Léandre de Milet, auteur d'une histoire de cette ville, qui est le premier qui ait parlé de ce fait. C'est de lui que l'ont pris Athénée, (Voyez les *Fragmens d'Athénée*, chez Casaubon *X, 4*) ainsi que Diogène Laërce, *L. I, p. 28.* Βαθυκλεα γαρ τινα Αρκαδα φιαλην καταλιπειν, και ερωτηθεις δοθηναι των σοφων τῳ πρωτιστῳ; & Plutarque, dans la *Vie de Solon, p. 80.* Ε. οἱ δε ποτηριον Βαθυκλειους απολειποντες ειναι λεγουσιν On ne peut donc pas interpréter autrement le ὡσπερ των Βαθυκλειους κυλικα, dans le *Banquet des sept Sages*, *Opp. T. II, p. 155.* Diogène Laërce y joint immédiatement après une circonstance, sur le témoignage de deux autres écrivains, dont les ouvrages sont perdus; savoir, que l'esclave qui fut chargé par Bathyclès de porter la coupe chez les Sages de la Grèce se nommoit Thyrion. (Freret dit que *ce Thyrion étoit le fils de Bathyclès.*) Cela semble confirmer qu'il s'agissoit d'une fondation faite par testament, lequel étoit ordinairement exécuté par un serviteur

se

ſe ſeroit exprimé tout autrement, s'il avoit été queſtion d'un ouvrage de l'art.

Quoique je rejette cette preuve, & que je croye ne devoir pas admettre non plus une autre conſéquence de Freret (1); je regarde néanmoins la choſe même comme probable, & je ſuis non-ſeulement convaincu que Bathyclès a été le contemporain de Solon & de Créſus, mais qu'il vivoit même long-tems avant eux. Le ſtyle de ſon ouvrage nous apprend aſſez qu'il doit avoir vécu dans la haute antiquité. Magnéſie ſur le Méandre a fleuri de bonne heure, & l'on trouve déja un grand nombre d'ouvrages de l'art ſous Candaule, Gygès Alyatte & Créſus, rois de Lydie. Le premier tableau même dont les Grecs aient parlé, & qui repréſentoit une défaite des Magnéſiens,

---

de confiance. Il paroît par le même fragment cité de Callimaque, (*Fragm. Bentl. XCV.*) que cet écrivain avoit adopté le récit de la coupe, & non celui du trépied.

(1) *Tome VII des Mém. de l'Acad. Roy. des Inſcript. p. 297.* Cette particularité a été priſe du récit de Pauſanias *III, 10,* dont il a été queſtion plus haut, lequel l'avoit copié fautivement d'Hérodote *I, 69.*

étoit de ce tems-là (1). Tout au haut du trône Batyclès avoit repréſenté une troupe de Magnéſiens qui danſoient : c'étoient ceux qui lui avoient aidé à faire ce trône. Il faut donc qu'il les ait conduits de la Magnéſie dans le Péloponnèſe. On pourroit croire que quelque grand malheur arrivé à leur patrie les avoit obligés d'aller s'établir ailleurs. La ville de Magnéſie fut priſe par les Cymmériens. On place cet événement ſous Ardys, fils & ſucceſſeur de Gygès. Mais on doit remarquer que cette incurſion des Cymmériens, & leurs ſpoliations des villes de l'Aſie mineure ont duré pendant un fort grand nombre d'années (2).

J.

---

(1) Winkelmann, *Hiſtoire de l'Art.* Pline l'appelle *Magnetum excidium.* Cela pourroit bien regarder la deſtruction de Magnéſie même. Il faudroit donc admettre une autre priſe de cette ville, antérieure à Candaule, ou du règne même de ce roi ; ſans quoi l'on doit convenir que c'eſt par erreur que Pline a nommé ici Candaule.

(2) Voyez l'*Hiſtoire du Monde*, *T. III, p. 970.*

DERNIÈRE SUITE
DES
IDÉES SUR LE GESTE
ET
L'ACTION THÉATRALE;
PAR M. ENGEL.
TRADUIT DE L'ALLEMAND.

LETTRE XXVIII.

Vous avez ſans doute oublié le contenu de pluſieurs de mes précédentes lettres, puiſque vous me demandez pourquoi je n'ai fait qu'une mention générale de la peinture relativement à l'art du geſte & de l'action théâtrale; pourquoi j'ai parlé de la poſſibilité du mêlange de geſtes pittoreſques & expreſſifs, tandis que je parois vouloir proſcrire toute imitation des objets qui frappent les ſens, & exiger ſimple-

ment qu'on exprime les ſentimens dont ces objets affectent l'ame? Je demanderai à mon tour : faut-il que l'expreſſion & la peinture ſoient toujours en oppoſition ſans jamais pouvoir ſe réunir? Ne pourroit-il pas y avoir des circonſtances où elles ſe combinent entièrement ou en partie, & n'y en a-t-il pas même pluſieurs où elles ſe confondent parfaitement enſemble? Moi même n'ai-je pas cherché plus d'une fois à y diriger votre attention.

Dans ma douzième lettre, où il a été queſtion du jeu de l'admiration, j'ai dit formellement que l'expreſſion du ſentiment intérieur s'y confondoit avec la peinture de l'objet offert aux ſens; parce que dans l'admiration, l'ame, occupée entièrement de la repréſentation de ſon objet, cherche à s'y aſſimiler, & que parconſéquent l'expreſſion analogue à ſa ſituation devient d'elle-même l'imitation & la peinture de l'objet. Cela m'a ſervi à vous expliquer pourquoi l'admiration de quelque choſe de grand, dilate la poitrine, & fait auſſi agrandir tout le corps, & ouvrir les yeux & la bouche; tandis que celle du ſublime fait que toute la figure de l'homme

s'élève. J'ai remarqué en paſſant, dans ma huitième lettre, que ſouvent le ſpectateur fortement ému, & entraîné par l'intérêt que lui inſpire la repréſentation d'une pièce de théâtre, imite les mines & même les mouvemens des acteurs, en partageant alternativement leur triſteſſe ou leur joie, tant que des ſentimens perſonnels & contraires ne croiſoient pas ces impreſſions extérieures. Enfin, dans ma vingtième lettre, j'ai obſervé, au ſujet de la ſympathie morale, excitée par des caractères nobles, fermes & ſublimes, ou par des actions, qui annoncent de la grandeur, du courage ou l'amour de l'humanité, que ces ſentimens réveillent en notre ame la noble fierté, la chaleur de l'enthouſiaſme, ou la douce ſenſibilité de notre héros, & qu'on adopte l'air, qu'on imite les geſtes & les mouvemens qu'on ſuppoſe à l'objet qu'on chérit ou qu'on admire. Il me paroît inutile de prouver ici la juſteſſe de ces obſervations, que vous avez déja reconnue tacitement; je puis donc établir pour règle, que toutes les fois que l'ame, occupée entièrement de l'objet, ne peut, dans la repréſentation de cet objet, diſtinguer ſon *moi* indi-

viduel, c'eſt-à-dire, pour m'exprimer d'une manière plus conciſe,) dans tous les ſentimens homogènes, la peinture eſt permiſe, parce que ne pouvant être ſéparée de l'expreſſion, elle ſert à rendre celle-ci.

Cette règle, ainſi que vous le voyez, ſe rapporte à la première cauſe d'imitation, c'eſt-à-dire, à la vivacité de la repréſentation. J'ai déſigné, comme la ſeconde cauſe de ce jeu, le deſſein d'exciter dans l'ame de l'interlocuteur une idée vive & frappante. Lorſque ce deſſein, comme cela arrive ſouvent dans des récits ou dans l'inſtruction, eſt ſimplement une intention froide & tranquille, ou lorſque lui ſeul, dans le moment actuel, remplit & échauffe l'ame; alors, en vertu de la règle que je viens d'établir, le geſte pittoreſque eſt permis; car il ne ſe trouve ici aucune colliſion entre ce geſte & l'expreſſion. Dans le premier cas, il n'exiſte aucun ſentiment qui tende à s'exprimer; dans le ſecond cas, c'en eſt un ſentiment homogène, parconſéquent de la claſſe de ceux qui ne peuvent ſe ſatisfaire que par l'imitation. Cependant quand l'ame d'un interlocuteur eſt remplie d'un ſentiment

individuel, même de l'eſpèce de ceux dont l'expreſſion en détruiroit la peinture, ſinon entièrement, du moins en le modifiant juſqu'à la rendre méconnoiſſable, alors la peinture complette peut encore devenir un jeu très-exact, en ſuppoſant que le ſentiment ne ſoit pas trop vif, & que, pour ſon propre intérêt actuel, il ſe ſubordonne volontiers au deſſein de repréſenter l'objet par imitation. Par exemple, l'expreſſion du déplaiſir & du mépris qu'inſpire une manière imbécille de ſe tenir avec les joues & lèvres pendantes, ne peut pas trop bien ſe réunir à l'imitation de cette attitude même; mais lorſque ce déplaiſir n'eſt pas trop vif, le précepteur, en cherchant à le maîtriſer, tâchera de repréſenter à ſon élève l'attitude ignoble avec toute la fidélité poſſible; & ſi cette imitation ſert à corriger celui-ci, elle deviendra le moyen de ſatisfaire le ſentiment de déplaiſir dont le précepteur eſt animé. Cette obſervation peut vous ſervir à déduire la ſeconde règle. Le jeu pittoreſque eſt le ſeul vrai, ou du moins il eſt irrépréhenſible par-tout où le deſſein d'exciter des idées plus vives de certains objets domine, ou

lorſque le ſentiment individuel de l'interlocuteur cède volontairement, parce qu'en rempliſſant ce deſſein, il peut uniquement ſe ſatisfaire. Il arrive quelquefois que le jeu convenable au deſſein eſt dans la plus parfaite harmonie avec celui du ſentiment, & qu'il en réſulte une repréſentation ſi complettement fidelle, qu'on croiroit le ſentiment homogène, & toute l'ame de l'interlocuteur, ſans diſtinction de ſon *moi* individuel, fondue dans l'idée de l'objet. Dans ce cas ſe trouve celui qui ſe plaint avec feu au juge d'une inſulte faite à ſon honneur & à ſa réputation : il imite avec la plus grande vivacité le ton fier & inſolent, la colère & le mépris humiliant de celui qui l'a offenſé ; non pas, comme on pourroit le croire, pour donner au juge une idée exacte de l'évènement, & pour le convaincre de la juſtice de ſa plainte, mais principalement à cauſe de la ſatisfaction qu'une pareille imitation procure à la paſſion dont il eſt animé. Car la fierté, la colère & le mépris de ſon ennemi excitent ces mêmes ſentimens en lui-même.

Il en eſt ſouvent du mêlange de l'ex-

preſſion & de la peinture en pantomime comme de l'art de la peinture même, qui a l'apparence de ce qu'il n'eſt pas au fond; & en l'examinant avec attention, on trouve que ce n'eſt que la réunion de pluſieurs expreſſions, dont l'une paroît être la peinture, parce qu'elle appartient à un ſentiment homogène. C'eſt-là le cas de l'amant qui, charmé de la taille majeſtueuſe, du port plein de nobleſſe & de grace, du regard doux & fier de ſa maîtreſſe, eſt tellement attaché à la repréſentation de ces qualités, qu'il cherche à s'en approprier quelque choſe. Il imitera ce port noble & majeſtueux; mais malgré cette expreſſion en apparence pittoreſque, on reconnoîtra toujours l'amant à la langueur de ſes regards, à ſa bouche doucement entr'ouverte, & au ſourire fugitif qui erre ſur ſes lèvres & ſur ſes joues. Et de cette manière il ſe produit une eſpèce de mine & de geſte bâtards, une expreſſion qui reſſemble beaucoup à celle de la clémence, parce que la dignité & la fierté de l'objet aimé s'y réuniſſent à la tendreſſe & à l'attachement reſpectueux de l'amant.

La réunion de l'expreſſion & d'une peinture proprement dite a lieu quand

cette dernière s'exécute avec le deſſein d'exciter dans l'ame de l'interlocuteur quelque idée frappante intuitive, & lorſque ce deſſein exige un jeu différent de celui du ſentiment, quoique l'un & l'autre ſoient à-peu-près d'une égale vivacité. Dans ce cas l'expreſſion & la peinture peuvent ou être réunies dans le jeu du geſte & des mines, ou leur réunion n'eſt pas poſſible. Cette impoſſibilité aura lieu toutes les fois que les mêmes moyens doivent rendre l'une & l'autre, & elle ne ſubſiſtera plus lorſque le moyen propre à l'expreſſion n'eſt pas celui par lequel s'opère l'imitation de l'objet. Suppoſons qu'un railleur s'amuſe aux dépens d'un boiteux ou d'un homme qui, à un embonpoint exceſſif, joint une démarche vacillante, ou tel autre vice de conformation, dont l'imitation ne met pas en action les inſtrumens du rire : pourquoi, en réuniſſant la peinture à l'expreſſion, ne riroit-il pas aux éclats, lorſqu'il repréſente la corpulence & la lourdeur d'un *Fallſtaff* par des mains & par un ventre gauchement portés en avant, par des jambes fortement écartées, avec des

pieds tournés en dedans (1) ? Il eſt facile de voir que ce n'eſt pas-là le cas où ſe trouve le précepteur dont j'ai parlé plus haut, & à qui le retour fréquent de la même faute commiſe par ſon élève a déja trop déplu pour qu'il puiſſe imiter fidellement l'attitude imbécille de celui-ci, en conſervant néanmoins le deſir de le corriger & de l'humilier par une repréſentation frappante de ſon maintien gauche & ridicule. Ici une réunion complette de l'imitation avec l'expreſſion du déplaiſir eſt impoſſible; car les moyens de les rendre ſont abſolument les mêmes : il faudra donc en ſacrifier une partie, & en les dénaturant réciproquement, chercher à les rapprocher par une attitude moyenne qui ne ſera exactement ni l'une ni l'autre. Notre précepteur rendra donc ſa bouche béante, mais en grimaçant, ſa lèvre inférieure ſera pendante, en même-tems qu'elle ſe trouvera un peu tirée vers les angles de la bouche; ſa tête tombera en avant, mais avec plus de force ; ſes yeux clignoteront, tandis

(1) Voyez Planche XXIV.

que ſes ſourcils rapprochés & les plis de ſon front dévoileront ſa colère. En un mot, tout ſon viſage deviendra une véritable carricature dans laquelle on remarquera clairement qu'à l'imitation d'une attitude qui lui eſt étrangère, ſe joignent les traits de la raillerie & de la mauvaiſe humeur, propres au perſonnage.

Aucun des cas que je viens d'indiquer n'a lieu, lorſque l'ame n'eſt pas aſſez occupée de la contemplation d'un objet, pour que la peinture ſe confonde avec l'expreſſion; quand le deſſein de rendre cet objet intuitif ne domine pas, & lorſque ce deſſein ne ſe ſoutient pas avec un degré ſenſible de vivacité à côté du ſentiment que l'ame éprouve : alors non-ſeulement la peinture pure & ſimple, mais auſſi le mêlange du jeu pittoreſque & expreſſif doivent être rejettés; car dans tous ces cas la peinture eſt en contradiction avec la ſituation de l'ame, & elle n'eſt ni analogue, ni phyſiologique, ni déterminée par aucun deſſein. D'après ces principes, jugez vous-même, ſi, dans ma dernière lettre, j'ai eu tort de blâmer le jeu de l'acteur dans le

rôle d'*Hamlet*, celui du tragédien Baron, & celui de l'actrice dans le rôle de la préſidente de *Mariane*. Les paſſages dont il y a été queſtion n'avoient pas beſoin d'un commentaire pantomime pour devenir intelligibles ; les perſonnages ne pouvoient pas avoir le deſſein d'animer juſqu'à la plus parfaite intuition l'idée qu'ils vouloient communiquer des objets de leurs ſentimens, ce que d'ailleurs la nature de ceux-ci ne pouvoit pas leur permettre ; car leur expreſſion, non-ſeulement différente du jeu pittoreſque, lui étoit même totalement oppoſée dans les trois ſituations que j'ai citées.

Mais quels ſont donc les cas, me demanderez-vous, où l'ame eſt réellement toute entière occupée de ſon objet ? Quels ſont ceux où le deſſein de communiquer une idée vive & frappante domine excluſivement, & ſubſiſte avec une force à peu-près égale au ſentiment ? Celui qui propoſe de pareilles queſtions, vous répondrai-je, demande de la théorie du geſte & de l'action théâtrale plus qu'elle ne peut donner : il exige des inſtructions ſi préciſes & ſi déterminées, qu'en diſpenſant l'artiſte de toute

étude perſonnelle, elles le ravalleroient au rang d'un ſimple ouvrier mécanique. En ceci la règle ne peut que développer le ſens naturel dont l'artiſte doit être doué, lui faciliter les moyens de parvenir à des idées nettes ſur les points difficiles de ſon art, réveiller ſon génie aſſoupi, ou le ramener des fauſſes routes, & l'aider à réſoudre les cas douteux avec autant de célérité que de certitude. Au reſte, on pourroit encore donner quelques inſtructions plus particulières; par exemple, que l'acteur ne doit ſe permettre l'expreſſion d'aucune idée, ni d'aucun ſentiment, que ſon diſcours annonce comme étranger à ſon ame; enſuite, qu'il doit ſe garder, ſur-tout dans les métaphores, de s'attacher à des qualités, qui, n'appartenant pas à la comparaiſon, n'ont aucun rapport ni à l'idée, ni au ſentiment qui domine dans l'ame. Lorſque *Freeport* dit à *Lindane*: « Mademoi» ſelle, je ne vous aime pas du » tout (1) », ne ſeroit-il pas ridicule que ſa phyſionomie exprimât une lan-

(1) *L'Ecoſſaiſe, Acte II, Scène 6.*

gueur douce & tendre ? Ou le jeu d'*Antoine* ne paroîtroit-il pas pitoyable, ſi, lorſqu'il dit au peuple romain, que Céſar a refuſé la couronne qu'il lui avoit offerte, il prononçoit le mot couronne en dirigeant l'index vers la terre pour en repréſenter la forme par un cercle tracé en l'air ? Il ſeroit bien plus ridicule, ſi en appellant Céſar même la couronne de tous les héros, il s'aviſoit de ſe ſervir de la même peinture. Des fautes de ce genre paroiſſent peut-être trop groſſières pour qu'il ſoit beſoin d'en avertir les acteurs ; cependant combien n'en eſt-il pas, qui, fiers de leur goût & de leur prétendues connoiſſances, commettent des contreſens bien plus graves ? N'auriez-vous jamais entendu un de ces rhapſodiſtes modernes, qui déclament leurs productions ampoulées en geſticulant ſans ceſſe, & en peignant chaque expreſſion figurée, ſouvent d'une manière ſi comique, qu'un Craſſus, qu'un Caton, auroit eu de la peine à ne point rire en les écoutant.

Dans la ſcène d'*Emilie Galotti* (1),

(1) *Acte IV, Scène 7.*

où *Odoardo* dit à *Orſine* : « Ne dé-
» layez pas cette goutte de poiſon dans
» un tonneau » ! Il eſt viſible qu'il doit reſſentir la plus vive impatience du deſir ; il n'eſt pas moins clair, que dans cette ſituation le jeu de ce perſonnage ne doit exprimer que cette impatience, & qu'il lui eſt parconſéquent impoſſible de trouver aſſez de tems pour indiquer à la comteſſe par une peinture détaillée de cette métaphore tout ce qu'il trouve d'odieux dans ſa conduite. Cependant je me ſouviens d'avoir vu un acteur dans le rôle d'*Odoardo*, (c'étoit à la vérité ſur les tréteaux de la foire, auprès deſquels la curioſité m'engagea à m'arrêter) qui s'efforçoit à rendre ce langage figuré, devinez par quels moyens ? D'abord, obſervateur exact de la règle preſcrite par Riccoboni, il leva méthodiquement le bras droit, rapprocha l'index du pouce, & dirigea enſuite l'un & l'autre vers la terre, comme s'il en eût fait découler quelque choſe : ce jeu devoit déſigner la goutte de poiſon (1). Puis, étendant, après ce premier geſte, les bras

(1) Voyez Planche XXV, fig. 1.

&

& les mains avec les doigts fortement écartés, il ſembla vouloir embraſſer quelque choſe d'une grande circonférence; & c'étoit là, ſelon lui, la peinture du tonneau (1). Ne croyez pas que je m'amuſe à inventer ce conte pour vous faire rire; vous connoiſſez vous-même un acteur, qui, lorqu'il joue le rôle d'*Odoardo*, ſe frappe à grands coups de poing ſur le ventre toutes les fois qu'il prononce le mot tonneau: & cette faute eſt-elle moins ridicule, ou plus pardonnable que l'autre?

Ceci, mon ami, peut ſuffire au développement de la règle donnée par Quintilien; & ſervira, en même tems, de réponſe à votre première queſtion; ſavoir, ſi cette règle ne banniroit pas toute eſpèce de peinture de la ſcène? Dans la lettre ſuivante, je répondrai à celle qui concerne les repréſentations des ſujets pantomimes.

(1) Voyez Planche XXV, fig. 2.

LETTRE XXIX.

D'APRÈS ce que j'ai dit au commencement de notre correſpondance, vous ne me ſoupçonnez pas trop prévenu en faveur de la pantomime ; cependant vous voulez que je la regarde comme un genre poſſible de repréſentations théâtrales ; genre qui, dès ſon origine, & depuis ſon rétabliſſement par le célébre M. Noverre, a eu le ſuccès le plus décidé. Il vous paroît donc que je ne puis me diſpenſer de parler de la pantomime, puiſque, privée du ſecours de la parole, elle eſt entièrement dépendante de l'art du geſte ; mais à votre avis la règle établie pour l'acteur ne peut s'étendre au pantomime, parce que celui-ci, ſelon mon propre aveu, ne peut nullement ſe paſſer de certains ſignes de convention pour peindre les objets de ſes ſentimens.

Il me ſemble que j'aurois dû ajouter à cette remarque que le pantomime a réellement beſoin de pareils ſignes, lorſqu'il s'impoſe la néceſſité de faire

connoître des objets, dont les ſpectateurs n'ont aucune idée; c'eſt-à-dire, lorſqu'aſpirant au titre de poëte créateur, il veut inventer lui-même ſes ſujets, leurs intrigues & leurs dénouemens; car, en effet, il eſt peut-être poſſible qu'il y en ait où la pantomime peut éviter toute peinture contraire à l'expreſſion; & c'eſt une autre queſtion que de ſavoir, s'il doit jamais choiſir des ſujets où il ne puiſſe pas l'éviter.

Il y a des événemens dans la vie qui, par tous leurs ſymptômes, ont des propriétés caractériſtiques, & qui ſont ſi généralement connus, qu'en les voyant repréſenter en pantomime, on n'a pas beſoin de demander quel eſt l'objet qu'on cherche à imiter. Vous vous rappellez ſans doute cette farce pantomime à laquelle aſſiſtèrent les Anglois dans une des îles de la Société dans la mer du Sud (1), qui, à la vérité, ne pouvoit être repréſentée que chez un peuple auſſi peu corrompu & auſſi peu civiliſé que le ſont ces inſulaires; & vous vous reſſou-

(1) *Voyage autour du Monde*, par Forſter, *T. II, p. 107* de la traduction françoiſe.

venez auſſi d'avoir lu les deſcriptions des danſes guerrières des Américains ſauvages, dans leſquelles ils repréſentent en pantomime à leurs ſpectateurs tous les événemens connus d'une expédition de guerre : la marche, l'attaque, le combat, la manière de faire des priſonniers & la retraite (1). Pendant toute la durée d'une pareille danſe le guerrier a le même deſſein ſoutenu, que l'acteur a quelquefois ſur la ſcène dans les récits & dans les deſcriptions qu'il fait ; c'eſt-à-dire, qu'il veut exciter dans l'ame des ſpectateurs les images de certains objets d'une manière

---

(1) Charlevoix, *Hiſtoire de la Nouvelle France*, *T. III*, *p.* 297. « Il (le danſeur) repréſente le départ » des guerriers, la marche des campemens ; il va à » la découverte, il fait les approches, il s'arrête, » comme pour prendre haleine, puis tout-à-coup il » entre en fureur, & l'on diroit qu'il veut tuer tout » le monde ; revenu de cet accès, il va prendre quel- » qu'un de l'aſſemblée, comme s'il le faiſoit priſon- » nier de guerre ; il fait ſemblant de caſſer la tête » à un autre, il couche un troiſième en joue ; enfin, » il ſe met à courir de toute ſa force. Il s'arrête en- » ſuite & reprend ſes ſens : c'eſt la retraite, d'a- » bord précipitée, puis plus tranquille. Alors il ex- » prime, par divers cris, les différentes ſituations où » s'eſt trouvé ſon eſprit pendant ſa dernière campa- » gne, & finit par le récit de toutes les belles actions » qu'il a faites à la guerre ».

frappante & intuitive. A la vérité, il peint alors, mais c'eſt avec le même droit que l'acteur : ſa peinture devient claire, parce que chacun ſait ce qu'il veut repréſenter, & parce que l'objet de ſon imitation ſe réduit préciſément aux mouvemens de ſon corps, qui lui ſervent de ſignes naturels, exactement comme les contours & les couleurs ſervent au peintre. Il n'a beſoin de ſignes de convention, que lorſqu'il veut déſigner des évenemens, qui, par eux-mêmes, ſont différens des attitudes & des mouvemens de ſon corps, ou quand la ſignification & l'emploi de ceux-ci ne ſont nullement connus de ſes ſpectateurs.

Les ballets pantomimes ou d'action du genre comique que l'on donne communément après les pièces de théâtre, ſont pour la plupart des imitations d'événemens journaliers & très-ordinaires, qu'on peut comprendre ſans avoir beſoin d'interprétation. Qui ne connoît pas les fêtes de la moiſſon & des vendanges, les ſcènes variées d'une foire, d'une guinguette ou d'un jardin public ? On peut repréſenter également en pantomime des ſujets, qui, de même que la tragé-

die ou la comédie, ont leur intrigue & leur dénouement ; & pour l'intelligence du ſpectateur, il ſuffira d'exprimer avec exactitude les ſentimens des perſonnages. Supoſons qu'un berger s'enflamme ſubitement à l'aſpect d'une bergère jeune & charmante ; il s'approche d'elle avec une tendreſſe reſpectueuſe ; la timide pudeur engage la bergère à éviter ce nouvel amant ; elle quitte la ſcène ; après une courte abſence elle reparoît, interdite en apparence, mais charmée en ſecret de le revoir ; il comprend ce prompt retour, & ſenſible à cette faveur, il dépoſe aux pieds de la bergère un ruban, un bouquet ou quelqu'autre marque de ſon amour. Son bonheur eſt encore incertain, tandis qu'un ſecond amant les ſurprend ; une ſcène de jalouſie ſe prépare, mais la conduite de la bergère prouve qu'elle n'a donné à ce rival aucun pouvoir ſur ſon cœur. La bergère qui a de plus anciens droits ſur celui de ce ſecond amant arrive enſuite ; ſa fierté, ſa colère, ſa triſteſſe, ſon abattement, engagent l'infidelle à reprendre ſes anciennes chaînes ; & ſa confuſion, ſon repentir, joints aux bons offices du premier couple, lui font obtenir

ſon pardon ; après quoi, pénétré de reconnoiſſance, il travaille à ſon tour au bonheur de ſon bienfaiteur. --- Lorſque l'action commence, marche, & ſe termine de cette manière, quelle obſcurité ou quelle ambiguité chacune de ces ſituations peut-elle offrir à l'eſprit des ſpectateurs ? Le jeu des mines, les mouvemens & les attitudes des perſonnages, leurs ſentimens ſi naturels & ſi propres à l'homme ſuffiſent pour les inſtruire, & perſonne ne s'aviſera de demander l'explication d'un dénouement dont chaque roman, ou les événemens journaliers de la vie, offrent l'interprétation & l'exemple. Ici l'œil fait l'expoſition du ſujet, & le cœur en explique le récit.

Cependant la pantomime n'eſt pas eſſentiellement bornée à des actions ou à des événemens ordinaires & journaliers. Le père Laſiteau dit dans ſon ouvrage intitulé : *Des Mœurs des Sauvages* (1) : « Pluſieurs de ceux qui ont » vécu parmi les Iroquois m'ont aſſuré, » que ſouvent après qu'un chef de » guerre a expoſé à ſon retour tout ce

(1) *T. I, page 523.*

» qui s'eſt paſſé dans ſon expédition » & dans les combats qu'il a livrés ou » ſoutenus contre les ennemis, ſans » en omettre aucune circonſtance; alors » tous ceux qui ſont préſens à ce ré- » cit ſe lèvent pour danſer, & repré- » ſentent ces actions avec beaucoup » de vivacité, comme s'ils y avoient » aſſiſté, ſans néanmoins s'y être pré- » parés, & ſans avoir concerté enſem- » ble ». Vous voyez qu'ici il n'eſt pas néceſſaire que les événemens ſoient du genre de ceux qui arrivent ordinaire- ment à la guerre; ils peuvent être ac- compagnés de telles circonſtances que l'on voudra, pourvu qu'ils ſoient indi- qués par les attitudes & par les geſtes les plus vrais & les plus expreſſifs; alors chacun qui, attentif au récit de ces événemens, en aura imprimé la ſuite dans ſa mémoire, comprendra auſſi la danſe depuis le commencement juſqu'à la fin, & à chaque nouvelle ſcène il pourra indiquer le trait du récit qu'elle doit repréſenter.

Il en eſt de même des ſujets pan- tomimes qu'on exécute ſur nos théâ- tres modernes. Quoique ce ne ſoit pas un événement commun ou une action

journalière qu'on repréſente, il ſuffira d'en connoître le genre, la cauſe, la marche & le développement; de ſavoir le nom de la pantomime, ou de jetter un coup-d'œil rapide ſur ſon programme, & l'on ne trouvera plus de difficulté à ſuivre les mouvemens & les attitudes des danſeurs, & à en ſaiſir parfaitement le ſens. Souvent même on n'aura beſoin ni du nom, ni du programme du ſujet; car les grouppes des perſonnages, & peut-être telle ou telle circonſtance propre à une action déterminée, peuvent indiquer ſur le champ l'événement qu'il s'agit de repréſenter. Il en fut ainſi ſur le théâtre des anciens de la pantomime du fameux berger du mont Ida. Il ſuffiſoit de connoître les trois déeſſes & les traits caractériſtiques qui les diſtinguoient entr'elles; il falloit ſeulement appercevoir le berger ſur la montagne, & ſur-tout la pomme d'or qui avoit allumé la jalouſie des trois rivales, pour que tout le monde fût inſtruit de ce qui devoit arriver. Rien ne pouvoit être équivoque ou inintelligible, ſoit dans les mines & dans les mouvemens de Junon, de Minerve & de Vénus, ſoit dans les différentes expreſ-

ſions de Pâris, qui, d'abord frappé d'admiration, enſuite indécis, étoit enfin ſubjugué par les charmes vainqueurs de la déeſſe des amours. La même choſe arriveroit ſur nos théâtres, s'il étoit permis de transformer en pantomimes les myſtères ou les événemens de l'hiſtoire-ſainte. Tout le monde en eſt inſtruit, & celui qui verroit un homme avec une femme ſous un arbre entouré d'un ſerpent, comprendroit, ſans la moindre difficulté, la ſignification de tout le reſte, même juſqu'à celle du chérubin armé de l'épée flamboyante. Clarke, ſans ſavoir l'eſpagnol, comprit néanmoins parfaitement toute la Paſſion repréſentée ſur le théâtre de Madrid (1).

Un examen très-ſuperficiel vous convaincra que des ſujets tels que je viens d'en indiquer n'obligent aucunement le pantomime à s'écarter de la règle établie pour l'acteur. Ou le deſſein d'animer l'idée de certains objets juſqu'au plus haut degré d'intuition domine dans l'ame du pantomime; (con-

(1) Voyez *Letters concerning the Spanish Nation*, by the Rev. Edward Clarke, *L. 6.*

dition qui permet auſſi à l'acteur la peinture la plus complette) ou tout le ſujet eſt parfaitement intelligible par la ſeule expreſſion des ſentimens ; ou bien on le connoît d'avance par ſon intrigue & par la marche de l'action : alors la ſeule vue & la ſérie des ſentimens développés ſucceſſivement forment le récit, ou plutôt ils paroiſſent le former ; car au fond c'eſt le ſpectateur qui ſe le fait à lui-même. Or donc, ſi dans tous ces cas le pantomime ne doit pas du tout s'occuper, ou du moins très-peu, à ſe rendre intelligible au ſpectateur, pourquoi ne s'attacheroit-il pas de préférence à donner aux ſentimens dont ſon ame eſt pénétrée l'expreſſion la plus forte & la plus animée? pourquoi chercheroit-il à déſigner ce qu'il ne pourra jamais faire connoître, ou qu'il n'exprimera que d'une manière très-imparfaite, & en faiſant à cet effet d'inutiles efforts, à ſacrifier entièrement, à négliger ; ou à affoiblir l'expreſſion des affections de ſon ame, qu'il pourroit néanmoins rendre ſi facilement?

En comparant entr'eux les ſujets des anciennes pantomimes, dont il nous

ſt parvenu des notions, & ſur-tout en liſant la longue liſte que Lucien nous en a donnée, je trouve que cet art ne s'eſt jamais occupé à inventer des ſujets, mais qu'il en a toujours pris dans la fable, dans la mythologie ou dans l'hiſtoire des premiers tems, & qui ſont aſſez connus par la tradition. Cette circonſtance rend tout le merveilleux que l'on raconte de l'adreſſe d'un Pylade, d'un Bathyle & d'autres pantomimes poſtérieurs très-faciles à concevoir; tandis que ſans cette circonſtance, toute ſimple qu'elle puiſſe paroître, il ſeroit impoſſible de s'en faire une idée. Les ſpectateurs, du moins pour la plupart, ſavoient d'avance ce que ces célébres pantomimes vouloient indiquer & exprimer. Et la force de l'illuſion volontaire pouvoit facilement les conduire à la fauſſe conſéquence, que le jeu ſeul des geſtes & des mines leur communiquoit toutes les idées; tandis que ces idées, aſſoupies depuis long-tems dans leur mémoire, n'avoient beſoin, pour être réveillées, que de la plus foible impulſion. C'eſt ainſi qu'il faut expliquer, je crois, l'excla-

nation du Cynique Démétrius rapportée par Lucien (1), & l'anecdote du prince royal du Pont, qui pria Néron de lui faire préſent d'un pantomime, afin de pouvoir ſe paſſer d'interprêtes, en l'employant dans ſes négociations avec les peuples barbares (2). Suppoſé que la pantomime à laquelle ce prince aſſiſta n'eût pas pour ſujet une de ces actions communes, dont les premiers penchans de la nature humaine & des événemens journaliers pouvoient indiquer le ſens ou faciliter l'intelligence, je ne vois décidément aucun moyen d'expliquer autrement cette anecdote ſans m'égarer dans des difficultés infinies. Le jeu le plus parfait, ſi dans le ſens le plus ſtrict il n'équivaloit pas au langage parlé (c'eſt-à-dire, ſi des ſignes de convention invariablement adoptés n'en fixoient pas les expreſſions) ne pouvoit aucunement inſtruire ce prince d'une action dont il n'avoit aucune connoiſſance. Tout au

(1) Περι Ορχησεως *édit. Reiz. T. II, p.* 302. Ακουω, ανδρωτε, α ποιεις, ουχ ὁρωμενον αλλαμεν δικεις ταις χερσιν αυταις λαλειν.

(2) *Ibidem.*

plus ce jeu auroit-il pu le conduire à deviner au haſard le ſujet de la ſcène, mais il ne le lui auroit jamais indiqué avec clarté & avec certitude. Et ſi le jeu du pantomime étoit réellement un langage ; il s'élèveroit alors une nouvelle difficulté ; car l'on ne ſauroit ſe faire une idée comment il auroit été intelligible pour ce prince ſans que celui-ci en eût étudié les élémens. Sans doute, un pareil langage ne pouvoit pas conſiſter dans un aſſemblage de ſignes arbitraires & pris au haſard, dont aucun objet extérieur ne motivoit ou ne modifioit l'emploi ; car aucune langue quelconque ne s'eſt formée, ni ne ſe formera jamais de cette manière ; cependant ce langage pantomime partageroit avec toutes les langues parlées l'inconvénient de devoir recourir à de certains ſignes radicaux, & à des analogies, qui, en déſignant également bien une foule d'objets, n'en indiquent aucun avec exactitude & préciſion, & dont il eſt impoſſible de deviner la véritable ſignification, à moins que de la connoître d'avance par l'inſtruction ou par l'uſage. La langue que Rabelais fait parler à *Panurge* & à

l'Anglois (1) pourroit être compoſée de ſignes bien choiſis & convenablement adaptés, ſans qu'elle n'en fût pas moins pour moi un galimathias inintelligible, quand même les expreſſions & les tours de l'ancien dialecte françois me ſeroient très-familiers.

Saint Auguſtin a déja dit à-peu-près la même choſe (2), en prouvant, par l'exemple des Carthaginois, combien il eſt difficile de comprendre un langage formé de ſignes dont on n'a pas étudié les élémens. Il raconte que, lors de l'établiſſement des pantomimes à Carthage, il avoit fallu qu'un interprête en expliquât les ſignes aux ſpectateurs. Il reſte d'ailleurs à ſavoir ſi au fond l'objet de cette explication n'étoit pas d'inſtruire le public de ſujets tirés de la fable ou de l'hiſtoire, & repréſentés ſur la ſcène, ainſi que de rendre les ſignes & les attitudes des danſeurs intelligibles par la connoiſſance des ſu-

---

(1) Voyez *Œuvres* de Rabelais, *T. I, ch. 16.* Comment Panurge fit quinault l'Anglois, qui arguoit par ſignes.

(2) *De Doctr. Chriſt. L. II, c. 25. Quia multis modis ſimile aliquid alicui poteſt eſſe, non conſtant talia ſigna inter homines, niſi conſenſus accedat.*

jets, plutôt que de faire comprendre ceux-ci par la ſignification des premiers ; car je ne puis me former aucune idée d'un aſſemblage de ſignes, tel que celui des anciens pantomimes auroit dû être, & dont la richeſſe auroit égalée celle des collections complettes de ſignes généraux & particuliers qui forment nos langues modernes, & dont les différentes combinaiſons peuvent ſans ceſſe exprimer & communiquer des penſées nouvelles & inconnues. Certes, un pareil langage ne ſe crée ni ne s'apprend pas fort facilement.

LETTRE

LETTRE XXX.

LE pantomime des tems modernes n'a aucun avantage ſur celui des anciens ; car lorſque, renonçant à des actions communes & connues, il prétend exécuter des ſujets à intrigue de ſa propre invention, il ſe trouve dans l'alternative ou de peindre par des ſignes auſſi expreſſifs qu'il lui eſt poſſible de les créer, en laiſſant au haſard ce que leur ſignification vague & incertaine permettra aux ſpectateurs de ſaiſir, ou d'appeller à ſon ſecours l'interprête qui doit expliquer par la parole ce que le geſte, la mine & l'attitude ne peuvent exprimer complettement. M. Noverre rejette abſolument ce dernier moyen ; ſuivant lui, l'art qui doit y avoir recours eſt encore dans ſon enfance, & ne fait que bégayer (1). Cet auteur ſe déclare égale-

(1) *Lettres ſur la Danſe & ſur les Ballets, page 89 de la ſeconde édition.* Sous le règne de Louis XIV, les récits, les dialogues & les monologues ſervoient d'interprêtes à la danſe. Elle ne faiſoit que bégayer. Ses ſons foibles & inarticulés

ment contre l'emploi des ſignes pittoreſques & incertains ; car quoiqu'il ne traite pas formellement cette matière ; on peut cependant, autant que je m'en ſouviens, tirer cette conſéquence du reſte de ſon ſyſtême.

D'abord il avoue, « que l'art de la » pantomime eſt plus borné de nos » jours qu'il ne l'étoit du tems d'Auguſte ». J'y ajoute, que ce découragement ne doit être attribué qu'aux idées trop grandes & peut-être exagérées que nous nous en formons d'après les éloges ampoulées des anciens. » Il » eſt quantité de choſes », continue-t-il, » qui ne peuvent ſe rendre intelligibles que par le ſecours des geſtes. » Tout ce qui s'appelle dialogue tranquille ne peut trouver place dans la » pantomime (1) ». Suivant moi, cela veut dire très-clairement : La pantomime n'a point d'autre langage que celui du ſentiment, & il n'y a aucun moyen de rendre intelligible ce que l'expreſſion de ce ſentiment combinée avec

---

avoient beſoin d'être ſoutenus par la muſique, & d'être expliqués par la poéſie, &c.

(1) *Lett. ſur la Danſe, page 17.*

l'aſpect du perſonnage & de ſa ſituation viſible peut y laiſſer d'obſcur ou d'incertain. Dans un autre endroit, où il critique le ſecours des paroles pour l'explication d'un ballet, & compare ceux qui en ont beſoin à ces tableaux des premiers tems de la peinture dans leſquels les peintres ſe ſervoient de rouleaux de papier qui ſortoient de la bouche des figures, & ſur leſquels l'action, l'expreſſion & la ſituation de chaque perſonnage ſe trouvoient écrites ; il expoſe les moyens d'ordonner les ballets de manière à rendre ce ſecours inutile ; & dans le nombre de ces moyens il n'eſt nullement queſtion de la peinture des objets, ni des ſignes de convention dont les combinaiſons pourroient former une eſpèce de langue proprement dite (1).

---

(1) *Page 85, 94.* Lorſque les danſeurs, animés par le ſentiment, ſe transformeront ſous mille formes différentes avec les traits variés des paſſions ; lorſqu'ils feront des Protées, & que leur phyſionomie & leurs regards traceront tous les mouvemens de leur ame ; lorſque leurs bras ſortiront de ce chemin étroit que l'école leur a preſcrit, & que, parcourant avec autant de grace que de vérité un eſpace plus conſidérable, ils décriront, par des poſitions juſtes, les mouvemens ſucceſſifs des paſſions ; lorſ-

Il réſulte, à mon avis, très-clairement de ces paſſages, dont je pourrois multiplier les citations, que le premier maître de cet art & le meilleur auteur qui s'en ſoit occupé bannit de ſon théâtre tout ce qui n'eſt pas intelligible par l'expreſſion même du ſentiment. Mais quels ſujets traitera-t-il, s'il rejette les actions communes & les événemens journaliers? Il étoit permis aux pantomimes des anciens de prendre leurs ſujets dans la religion, avantage dont ne jouiſſent pas les nôtres; car de pareilles repréſentations déplairoient autant aux incrédules qu'aux dévots, quoique peut-être moins à ceux-ci qu'aux premiers. Il ne reſte donc que le ſecond moyen employé par les anciens; c'eſt-à-dire, de mettre en pantomime ſur la ſcène les ouvrages de poéſie les plus connus, & de s'en rapporter, quant à l'expoſition de la plupart,

---

qu'enfin ils aſſocieront l'eſprit & le génie à leur art, ils ſe diſtingueront; les récits dès-lors deviendront inutiles; tout parlera, chaque mouvement ſera expreſſif, chaque attitude peindra une ſituation, chaque geſte dévoilera une intention, chaque regard annoncera un nouveau ſentiment; tout ſera ſéduiſant, parce que tout ſera vrai, & que l'imitation ſera priſe dans la nature.

à la mémoire des ſpectateurs ; auſſi l'opinion & les procédés de tous ceux qui ont cherché à porter la pantomime moderne à la perfection de l'ancienne, s'accordent parfaitement avec ce que je viens d'en dire.

L'abbé du Bos, dont il eſt inutile de citer le paſſage par lequel il prouve la néceſſité de choiſir pour la pantomime des ſujets connus (1), nous raconte le premier eſſai qu'on fit à Paris pour la reſtauration de cet art à l'imitation des anciens. « Une princeſſe, » dit-il, « qui joint à beaucoup d'eſprit naturel, » beaucoup de lumières acquiſes, & » qui a un grand goût pour les ſpec- » tacles, voulut voir un eſſai de l'art » des pantomimes anciens, qui pût lui » donner une idée de leurs repréſen- » tations plus certaine que celle qu'elle » en avoit conçue en liſant les au- » teurs. Faute d'acteurs inſtruits dans » l'art dont nous parlons, elle choiſit » un danſeur & une danſeuſe, qui vé- » ritablement étoient l'un & l'autre » d'un génie ſupérieur à leur profeſ-

(1) *Réflexions critiques, T. III, page 302. ſeq.* de la ſeptième édition.

» ſion, &, pour tout dire, capable d'in-
» venter. On leur fit donc repréſen-
» ter, en geſticulant ſur le théâtre de
» Sceaux, la ſcène du quatrième acte
» des *Horaces* de Corneille, dans la-
» quelle le jeune *Horace* tue ſa ſœur
» *Camille*; & ils l'exécutèrent au ſon
» de pluſieurs inſtrumens qui jouoient
» un chant compoſé ſur les paroles de
» cette ſcène, qu'un habile homme
» (Mouret) avoient miſes en muſique,
» comme ſi on eut dû les chanter.
» Nos deux pantomimes novices s'a-
» nimèrent ſi bien réciproquement par
» leurs geſtes & par leurs démarches, où
» il n'y avoit point de pas de danſe trop
» marqués, qu'ils en vinrent juſqu'à
» verſer des larmes. On ne demandera
» pas s'ils touchèrent les ſpectateurs (1).

M. Noverre a perfectionné cet eſſai, fait avec une ſeule ſcène, en mettant en pantomime toute la pièce de Corneille; & il a conſeillé d'en faire autant avec d'autres drames également connus, par le même motif, ſavoir, parce que ſans cette précaution les pantomimes pourroient

(1) *Réflex. crit. T. III, page 311 & ſuiv.*

n'être pas assez intelligibles. « Les » pièces », dit-il, « dans lesquelles » jouoient Pylade & Bathyle, étoient » généralement connues ; elles ser- » voient, pour ainsi dire, de programme » aux spectateurs, qui, les ayant gra- » vées dans la mémoire, suivoient » l'acteur sans peine, & le devinoient » même avant qu'il s'exprimât. N'au- » rons-nous pas les mêmes avantages », ajoute-t-il, « lorsque nous mettrons en » danse les drames les plus estimés de » notre théâtre ? Serions-nous moins » bien organisés que les danseurs de » Rome ? & ce qui s'est fait du tems » d'Auguste ne peut-il se faire aujour- » d'hui ? Ce seroit avilir les hommes » que de le penser, & dépriser le goût » & l'esprit de notre siècle que de le » croire (1) ».

J'ai voulu prouver par le sentiment & par la propre méthode pratique du premier maître connu dans cet art ce qui résulte en effet de la nature de la chose ; savoir, qu'il faut se garder de choisir pour la pantomime des sujets

(1) *Lettres sur la Danse, page 65.*

inconnus ; parconſéquent aucun de ceux où la peinture & les ſignes ſont abſolument néceſſaires pour leur expoſition & pour celle de la ſituation des perſonnages, ainſi que pour indiquer la marche de l'action & le développement de l'intrigue. Je dis que la nature de la choſe fournit la même conſéquence ; car puiſque (comme perſonne ne peut en douter) les ſignes deſtinés à indiquer des objets abſens & intellectuels conſervent une très-grande obſcurité, vu qu'ils conſiſteront preſque toujours en peintures générales, vagues & équivoques, il eſt de toute impoſſibilité qu'avec leur ſeul ſecours un ouvrage puiſſe être parfaitement compris ; & ce qui eſt inintelligible ne peut ni plaire, ni toucher, ni produire aucun de ces effets *eſthétiques* (1), qui doivent être le

(1) Nous croyons devoir adopter ce terme, reçu par tous les ſavans d'Allemagne, pour déſigner la *philoſophie des beaux-arts, ou la ſcience qui dérive de la nature du goût, non-ſeulement pour la théorie, mais auſſi pour les règles pratiques des beaux-arts.* A proprement parler, *eſthétique* ſignifie la *théorie des ſenſations*, leſquelles ſont nommées Αισθησεις en grec. Les beaux-arts ont pour objet principal d'exciter un vif ſentiment du vrai & du bon ; ainſi leur théorie doit être fondée ſur celle du ſentiment obſcur &

but de toutes les productions des beaux-arts. La magie impoſante des tableaux formés ſur la ſcène par les groupes des différens perſonnages, le goût, la richeſſe & la magnificence des décorations, la grace & la variété des mouvemens combinées avec l'accompagnement d'une ſymphonie harmonieuſe, toutes ces choſes, dis-je, pourront attirer & flatter le ſpectateur; mais il eſt abſolument impoſſible que le ſujet par lui-même, comme action dramatique, & comme développement de ſituations & d'événemens, puiſſe intéreſſer. Le charme qui en réſultera ne ſera que pour les yeux; l'eſprit n'y trouvera au-

---

des ſenſations. Baumgarten, profeſſeur à l'univerſité de Francfort ſur l'Oder, fut le premier qui enſeigna la philoſophie des beaux-arts, qu'il appella *Eſthétique*, d'après un ſyſtême fondé ſur des principes philoſophiques. La doctrine de Wolff, de l'origine des ſenſations agréables, que ce philoſophe a cru trouver dans le ſentiment obſcur de la perfection, lui ſervit de baſe. Dans la partie qui comprend la théorie, la ſeule que ce judicieux auteur ait publiée, il a épuiſé tout ce qui concerne le beau & la perfection, en tant que les ſens peuvent les ſaiſir; & à toutes les différentes eſpèces qu'il en a indiquées, il a oppoſé les eſpèces correſpondantes de laideur. Cependant ſes connoiſſances trop bornées des arts ne lui permirent pas d'étendre ſa théorie au-delà de l'éloquence & de la poéſie. *Note du Traducteur.*

cune jouiſſance, & le cœur demeurera vide. La règle de l'expreſſion établie pour l'acteur reſte donc auſſi dans toute ſa force pour le pantomime ; car, je le répète, dans tout ſujet qui le diſpenſe d'employer des peintures, il faut qu'il s'en garde ſoigneuſement : cependant avec les reſtrictions & les exceptions indiquées plus haut ; & il ne doit jamais traiter ceux où ne pouvant s'en paſſer, il ſeroit forcé de leur ſacrifier l'expreſſion.

Lorſqu'il s'agit de traiter des ſujets qu'on connoît déja, tout dépend alors de la marche & de l'ordre que le pantomime choiſit. Car ſi dans l'exécution de chaque ſcène iſolée il ne ſuit pas le conſeil que M. Noverre donne à l'égard du plan général & de l'enſemble ; s'il ne rapproche pas les événemens (1) ; ſi, en ne réuniſſant pas les tableaux épars, il rend l'action lâche & traînante ; ſi marchant pas à pas ſur les traces du poëte dans toute la progreſſion de ſes idées, il s'attache ſervilement à rendre par ſes geſtes chaque expreſſion, chaque

(1) *Lettres ſur la Danſe, p. 63.* « Reſſerrez l'action, » retranchez tout dialogue tranquille, rapprochez les » incidens, réuniſſez tous les tableaux épars, & vous » réuſſirez ».

image & chaque tour de phraſe, il perdra d'un côté tout l'avantage qu'il avoit gagné de l'autre. Le jeu du pantomime deviendra donc ennuyeux & inintelligible dans pluſieurs de ſes parties ; car quel eſt le ſpectateur qui pourra ſe rappeller exactement toutes les expreſſions dont le poëte s'eſt ſervi ? Ce jeu conſiſtera ou dans des répétitions d'expreſſions monotones, uniformes, ou du moins très-reſſemblantes entr'elles ; ou il s'égarera dans des peintures extraordinaires inſuffiſantes, peut-être très-déplacées, & preſque toujours nuiſibles à l'expreſſion, ſi elles ne la détruiſent pas entièrement. Je dis très-déplacées ; car une image, qui peut être grande, noble ou terrible à l'imagination, deviendra, rendue par la pantomime, ſouvent, ou preſque toujours baſſe, triviale & groteſque. Je ne ſais ſi vous avez jamais aſſiſté au *Ballet des Horaces* de M. Noverre, dont on nous donna un jour une eſquiſſe fort maladroitement exécutée. Quel galimathias ne raſſembla-t-on pas pour exprimer le paſſage où *Camille* maudit ſon frère, ſa patrie & tous les citoyens romains ! Rien ne peut être plus pitoyable que la manière dont on rendit ces vers :

Qu'elle même (Rome) *ſur ſoi renverſe ſes murailles,*
Et de ſes propres mains déchire ſes entrailles (1).

Mais l'ignorance & le mauvais goût ſe montrèrent ſur-tout dans la peinture d'une penſée que l'auteur de ce ballet ne dût probablement qu'à ſon génie, & dont le ſens étoit ſans doute : « Puiſſe la terre engloutir Rome » ! Cette idée eſt non-ſeulement noble & grande par elle-même, mais en même-tems terrible pour l'imagination : on croit voir un gouffre immenſe & profond s'entr'ouvrir comme la gueule d'un monſtre effroyable, pour enſevelir dans ſes entrailles tout un peuple puiſſant. Mais combien cette image parut baſſe & ridicule dans la peinture pantomime, & combien l'exécution en fût dégoûtante ! D'abord la danſeuſe montra le fond de la ſcène, (apparemment pour indiquer la place où il falloit ſuppoſer la ville de Rome) enſuite elle agita avec vivacité ſa main dirigée vers la

(1) *Les Horaces, Acte IV, Scène 5.*

terre, après quoi elle ouvrit ſubitement, non pas la gueule d'un monſtre, mais ſa petite bouche, & y porta, à pluſieurs repriſes, ſon poing fermé, comme ſi elle eût voulu l'avaler avec la plus grande avidité (1). La plupart des ſpectateurs éclatèrent de rire, tandis que d'autres ſe trouvèrent embarraſſés de deviner le ſens de ce jeu inattendu; car en effet l'explication que je viens de donner de cette farce n'eſt que conjecturale, & il eſt très-poſſible d'en fournir une autre qui différeroit totalement de celle-ci.

Si jamais on pouvoit inventer un langage de geſtes, qui méritât véritablement ce nom, ces imitations ſerviles de la langue parlée ſeroient regardées comme ces miſérables traductions, dans leſquelles on cherche en vain le ſtyle de l'original, parce que le génie des deux langues y a été abſolument négligé. Je crains fort que la repréſentation pantomime dont parle du Bos, n'ait, à cet égard, donné priſe à la critique; du moins peut-on le ſoupçonner, puiſ-

(1) Voyez Planche XXVI.

qu'il eſt dit que Mouret ne compôſa pas ſa muſique pour les mouvemens des danſeurs, mais pour les paroles de Corneille, comme ſi elles euſſent dû être chantées. Au reſte, comme l'idée en avoit été donnée par une princeſſe aimable & ſpirituelle, il a bien fallu que la critique ſe tut; car vous n'ignorez pas, mon ami, qu'une belle femme, qui unit l'eſprit aux graces, ne peut jamais avoir tort.

LETTRE XXXI.

CE n'eſt pas, ainſi que vous le penſez, d'après mes principes, mais d'après ceux de M. Noverre même, que j'ai ſuivi pasà pas, qu'il ſaudroit juger du peu de mérite de la pantomime; conſéquence qui vous paroît être le réſultat de ma précédente diſcuſſion. Je ne demanderai pas ſi le point de vue ſous lequel vous enviſagez les repréſentations théâtrales pour en apprécier le mérite, n'eſt pas trop borné, & je me contenterai de vous faire l'aveu que toutes les conſéquences par leſquelles vous

ſemblez vouloir m'embarraſſer me paroiſſent inconteſtablement vraies. Si le pantomime, en s'élevant au-deſſus des ſujets pris des événemens journaliers de la vie, eſt forcé de traiter des fables antérieurement connues, il en réſulte la preuve la plus complette de l'impuiſſance & de la dépendance de ſon art, qui paroît n'avoir pas beſoin du ſecours de la parole, ſans pouvoir néanmoins s'en paſſer. De plus, les détails de chaque ſcène iſolée des chef-d'œuvres tragiques & comiques n'étant pas parfaitement connus à tous les ſpectateurs, le jeu de la pantomime reſtera dans pluſieurs de ſes parties toujours énigmatique pour le plus grand nombre; de ſorte qu'il ſe préſentera ſouvent des lacunes à l'égard de la ſuite & de la liaiſon des événemens. Enfin, ſi tout dialogue tranquille doit être ſupprimé pour reſſerrer davantage l'action & en accélérer la marche, alors le pantomime ſacrifiera préciſément ce qui charme le plus le connoiſſeur éclairé dans les repréſentations théâtrales; ſavoir, la peinture complette des caractères avec le juſte mêlange, & dans la proportion réciproque des affections

& des facultés de l'ame, le développement complet du jeu des paſſions, (dont les nuances ont ſouvent tant de fineſſe) ainſi que de leurs motifs & de leurs reſſorts les plus ſecrets. --- Malgré tous ces inconvéniens, la pantomime peut encore avoir des attraits : les ſens peuvent s'enrichir de ce que l'eſprit y perd ; & ce n'étoit certainement pas l'ame qui y gagnoit le plus chez les Romains, dont vous m'oppoſez l'amour pouſſé juſqu'à l'enthouſiaſme pour ce genre de ſpectacle.

Mais, continuez-vous, ne ſeroit-il pas poſſible de retrouver ce qui a été perdu de cet art, de créer avec le tems ce qui n'en a peut-être jamais exiſté ? Une langue formée de mines, de geſtes & de mouvemens du corps ſeroit-elle une choſe moins poſſible qu'une langue compoſée de ſons articulés ?

En ſuppoſant, mon ami, que cela ſoit poſſible, il faudra convenir cependant que de nos jours les conditions, qui doivent favoriſer la découverte d'une pareille langue pantomime, n'exiſtent pas. Chaque idiome, autant que je le ſache, doit ſa première exiſtence à une très-petite ſociété d'hommes ; avant qu'il

qu'il ne ſe perfectionne dans une progreſſion marquée, il en coûte des efforts incroyables au génie. Le beſoin, qui eſt le père de toutes les découvertes importantes, le crée & l'acheve. Mais à préſent que toutes les grandes ſociétés ſont déja établies, le génie, quelles que ſoient ſon activité & ſon audace, ſera toujours effrayé par l'impoſſibilité d'égaler par la pantomime la perfection des langues parlées, & il renoncera à tous les eſſais; la néceſſité même d'un langage muet n'exiſte plus, parce que les différens idiomes perfectionnés ſur le globe ſuffiſent dans toutes les occaſions où les hommes veulent ſe communiquer leurs ſentimens ou leurs idées. A moins donc que dans quelque coin ignoré de la terre il ne ſe forme un nouveau peuple, qui, dès ſon origine, ſoit conduit à ſe ſervir de ſignes viſibles; que par un concours de circonſtances heureuſes, ce peuple ne parvienne à une certaine culture; qu'il ne continue ſans relâche pendant pluſieurs ſiècles ſes efforts pour ſe rendre intelligible par les mouvemens du corps; à moins, dis-je, de toutes ces circonſtances, l'exiſtence d'un langage pantomime, qui puiſſe entrer en

comparaiſon avec les langues parlées, n'eſt peut-être pas poſſible; car quoique les hommes ſoient capables de donner dans toutes les folies, il n'eſt cependant pas croyable qu'un peuple, accoutumé à l'uſage de la parole, comme le ſont toutes les nations connues, s'adonne, par un concert unanime de tous ſes membres pendant le cours de pluſieurs ſiècles, à apprendre une choſe parfaitement inutile, & dont aucun beſoin ne pourra jamais lui démontrer la néceſſité. Au ſurplus, il me paroît très-douteux que l'exiſtence des langues parlées puiſſe faciliter la découverte d'un langage pantomime; au contraire, elle en deviendroit plus difficile; car il eſt très-vraiſemblable qu'on chercheroit à créer ce langage d'après le modèle des idiomes exiſtans, & ce ſeroit encore une grande queſtion que de ſavoir ſi les formes naturelles de l'un ſeroient auſſi celles des autres.

Mais je dois rétracter ici ce que je vous ai accordé plus haut; ſavoir, que l'invention d'un langage pantomime eſt auſſi poſſible, auſſi facile que celle d'une langue parlée. Quant aux différens avantages que les ſignes qui frap-

pent l'oreille ont ſur ceux qui affectent l'organe de la vue, je m'en rapporte à ce que M. Herder en a dit dans ſa ſavante diſſertation *Sur l'origine des Langues* (1), & je me borne à placer ici une réflexion rapide, qui réſulte d'elle-même de la diſcuſſion dont il s'agit, & que je voudrois voir approfondie.

L'homme, en ſe ſervant de la parole, a une double intention : il veut communiquer les idées des objets qui l'affectent, & il cherche à indiquer la manière dont il en eſt affecté. Quand même il n'auroit pas cette dernière intention, ce ne ſeroit pas moins un beſoin intérieur & impérieux de ſa nature, que dans l'état de paſſion il ne peut s'empêcher de ſatisfaire. A cet effet, la langue parlée a ſes interjections, & la pantomime ſes geſtes expreſſifs. Ceux-ci, quand même ils n'auroient pas autant de force & de vivacité que les premieres, ſont cependant plus clairs, plus variés & peut-être mieux déterminés ; & la volonté

(1) Herder, *Ueber der Urſprung der Sprache*, p. 100, *ſeq.*

eſt moins en état de les maîtriſer que les ſons articulés. Le ſauvage pareſſeux, dont le beſoin momentané & preſſant peut ſeul réveiller l'activité, & qui, par cette raiſon, ſe trouve toujours paſſionné, ne peut parvenir à aucun langage pantomime, à cauſe que par la vivacité de ſes affections, il lui eſt impoſſible, pour atteindre quelqu'autre but, de ſacrifier ou du moins de limiter l'expreſſion ſi naturelle, ſi ſatisfaiſante & ſi complette, que le jeu des geſtes lui préſente.

Les ſons par leſquels l'homme imite tout ce qui frappe l'organe de l'ouie, furent dans la langue parlée les premiers élémens qu'il put employer pour déſigner les objets de ſa penſée. Il faudroit donc que dans le langage pantomime les imitations des objets viſibles tinſſent lieu de ces élémens; car, ainſi que je l'ai déja dit plus haut, des ſignes purement arbitraires & dépourvus de toute eſpèce de motifs, ne peuvent devenir la baſe d'aucune langue quelconque. Ces ſignes primitifs devroient enſuite ſervir de type à tous ceux que, conformément aux figures & aux tours variés d'une langue, il faudroit créer

pour indiquer le reſte de nos autres idées : & pourquoi ne ſeroit-il pas auſſi poſſible d'y parvenir par le moyen des mines & des geſtes que par celui des ſons? Pourquoi des images viſibles ne pourroient-elles pas auſſi déſigner les liaiſons & les abſtractions variées, que l'eſprit, le jugement & l'imagination opèrent relativement aux idées?

Juſqu'ici le langage pantomime paroît encore à-peu-près auſſi poſſible qu'une langue parlée ; cependant il reſte à examiner une circonſtance très-importante ; ſavoir, ſi la repréſentation de l'objet & l'affection que celui-ci produit ſont ſi indiviſibles & ſi intimement liées l'un à l'autre dans l'ame, que même dans leur déſignation l'homme veut les ſavoir réunies très-étroitement, &, pour ainſi dire, comme fondues enſemble. Un ſigne unique, qui, dans un ſeul inſtant, remplit parfaitement ce double but, doit donc lui plaire davantage que pluſieurs ſignes interrompus, qui ſéparent & iſolent ce que lui même n'eſt pas en état de diſcerner & de diviſer diſtinctement dans ſon eſprit. Et que ſeroit-ce ſi, eu égard à cette réunion, à cette amalgame du ſigne expreſ-

ſif avec le ſigne repréſentatif ou l'imitation de l'objet, la langue parlée avoit quelqu'avantage ſur celle de la pantomime ?

Dans la langue parlée, l'interjection ou l'expreſſion du ſentiment n'eſt jamais qu'un ſon, qu'une expiration ; mais dans la pantomime c'eſt une attitude propre, complette & développée. Dans la première, le ſon imitatif, qui contient l'idée de l'objet, peut s'unir très-intimement avec le ton ou l'expiration qui ſatisfait le ſentiment ; dans la ſeconde la réunion de la peinture & de l'expreſſion eſt impoſſible dans tous les cas, où l'une & l'autre doivent s'opérer par les mêmes parties du corps, tandis que chacune en demande un emploi tout-à-fait différent. Le mot amour eſt ſans doute expreſſif auſſi-bien que la mine ou l'attitude dont on ſe ſert pour exprimer cette affection ; il peint la langueur, la douceur & le charme de ce ſentiment : cependant ce mot étant une fois trouvé, vous pouvez le prononcer non-ſeulement avec une inflexion douce & tendre, mais auſſi avec un accent plaintif, triſte, colère, furieux, amer ou railleur, ſans qu'aucune ſyllabe de ce mot devienne

confuſe, & par conſéquent ſans que l'idée de l'objet perde quelque choſe de ſa clarté. Ici tout dépend uniquement de telle ou telle modification de l'organe ou de l'expiration, qui rend le ton de la voix bas ou élevé, doux ou rude, grave ou aigu, tremblant ou décidé. D'un autre côté, eſſayez de réunir au geſte pittoreſque de l'amour des expreſſions pantomimes variées & qui y ſoient liées d'une manière très-intime, ſans que ce geſte ſoit détruit ou devienne du moins obſcur, méconnoiſſable & équivoque; & par-tout vous ſentirez l'impoſſibilité ou du moins l'extrême difficulté de cette réunion. Tantôt une contradiction empêchera ce mêlange : l'œil languiſſant & mourant, l'attitude abattue, courbée avec grace ou mollement indolente de l'amour (1), ne pourra s'accorder aucunement avec le regard étincelant & indécis, avec les muſcles tendus & fortement indiqués de la colère (2); auſſi peu que l'air humilié & rampant du flatteur, qui, avec le corps courbé & le genou plié, prend tour-à-tour un ton miel-

(1) Voyez Planche XXVII, fig. 1.
(2) Voyez Planche XXVII, fig. 2.

leux & reſpectueux (1), peut s'allier à celui du fier Hamlet (2), qui ne lui cache ni ſon mépris, ni ſon indignation. Tantôt, lorſque cette réunion n'eſt pas impoſſible par elle-même, on ſera incertain, ſi le jeu des geſtes, ſi les mines ou l'attitude doivent exprimer ou déſigner dans leur enſemble un ſentiment mixte, ou s'il faut que l'expreſſion ait lieu en partie, ainſi que l'imitation de l'objet qui excite le ſentiment ? Lorſque je vois errer un doux ſourire autour de la bouche & ſur les joues d'une perſonne, tandis que les angles intérieurs de ſes ſourcils ſont élevés, comment eſt-il poſſible que je réponde à la queſtion, ſi les deux ſentimens, ſavoir, l'amour & la triſteſſe, ſe réuniſſent dans l'ame de celui qui offre cette mine, ou ſi ſeulement le premier de ces ſentimens affecte ſon ame, tandis que le ſecond n'eſt que l'objet qui produit le premier; & ainſi de même *vice verſa* ? Et dans ce dernier cas, comment déciderai-je, lequel de ces deux ſentimens eſt le typique, & lequel eſt l'imitatif? Car ces deux choſes ſont également poſſibles :

(1) Voyez Planche XXVIII, fig. 1.
(2) Voyez Planche XXVIII, fig. 2.

l'amour peut exciter à la triſteſſe, & la triſteſſe à l'amour. --- Je n'ignore pas que la liaiſon & la ſérie des idées peuvent dans ce cas donner beaucoup d'éclairciſſemens ; cependant il n'en faut jamais trop exiger, ſans quoi l'on court riſque de n'en recevoir aucune lumière quelconque.

LETTRE XXXII.

Que les réflexions rapides par leſquelles j'ai terminé ma dernière lettre, & que la crainte de devenir prolixe, & de tomber dans des ſubtilités, ne me permet pas de multiplier ; que ces réflexions, dis-je, ſoient bien ou mal fondées, les autres preuves que j'ai rapportées n'établiſſent pas moins pour cela juſqu'à l'évidence que la découverte d'une langue pantomime eſt un des problêmes les plus difficiles à réſoudre. Et ce n'eſt pas d'aujourd'hui que ces preuves commencent à avoir du poids ; elles étoient déja en force du tems d'Auguſte ; il m'eſt parconſéquent impoſſible d'être de l'opinion de tant de modernes, qui exaltent les

effets merveilleux de l'art de la danſe chez les anciens. Suivant le témoignage des auteurs les pantomimes de l'antiquité ont, à la vérité, eu quelques ſignes particuliers ; j'accorderai même davantage, je ſuppoſerai qu'ils en aient eu beaucoup qui leur étoient propres ; qu'ils ſe ſoient fait une étude particulière & peut-être unique pendant toute leur vie, de ſaiſir en toute choſes les traits les plus expreſſifs & les plus caractériſtiques ; que la langue parlée leur ait fourni nombre d'images & d'alluſions heureuſes ; qu'ils aient repréſenté tous ces ſignes avec une énergie & une vérité dont nous pouvons à peine concevoir l'idée dans nos climats froids ; qu'ils ſoient de plus parvenus à porter au ſuprême degré l'art de l'expreſſion, & qu'ils en aient ſaiſi juſqu'aux plus fines nuances. Mais en leur ſuppoſant tous ces avantages, à quelle diſtance immenſe ne devoient-ils pas ſe trouver encore de la langue parlée ! Un Pylade & un Bathyle n'auront certainement pas eu à eux ſeuls plus de génie que le reſte des hommes enſemble ; par une impulſion merveilleuſe & générale, tout le peuple romain ne ſe ſera pas appliqué à un langage nouveau, inutile à

tout autre beſoin, & que ſon originalité ne rendoit nullement facile. D'après ce raiſonnement, je ne puis me faire une idée d'une exécution pantomime intelligible, par ſes propres moyens, ou de ſcènes d'une diſcuſſion tranquille, & du développement d'une intrigue filée avec art & adreſſe ſans le ſecours de la parole. La collection des ſignes de ces danſeurs pantomimes ne fut peut-être que ce que de nos jours ſeroit le dictionnaire d'un peuple, dont l'eſprit inculte ſortiroit à peine de la barbarie : il ſuffira à un cercle étroit d'idées communes & matérielles, mais il ſera trop pauvre en idées abſtraites & relatives, pour qu'une tragédie d'Euripide, ou ſeulement une ſcène de ce genre, puiſſe être traduite dans une pareille langue.

J'eſpère que vous ne m'oppoſerez pas ici le langage pantomime des Siciliens ; dont M. le Comte de Borch parle avec tant d'admiration dans ſes *Lettres ſur la Sicile & ſur l'île de Malte* (1). Faites attention, s'il vous

(1) *Tome II, Lettre XX, p. 236.* « Une autre particularité, non moins ſingulière, (il a été queſ-

plaît, aux circonſtances eſſentielles que contient le récit de ce voyageur. Chaque perſonne a ſa langue particulière, qu'elle fait varier ſelon ſes interlocuteurs : il y a donc une multitude de langues de ce genre, dont chacune eſt

---

tion auparavant des propriétés caractériſtiques de la langue Sicilienne) c'eſt l'uſage des geſtes & des ſignes dont on ſe ſert ici communément, & dont le langage eſt ſi expreſſif pour les nationaux, qu'à une diſtance conſidérable, au milieu d'une compagnie nombreuſe, deux perſonnes, ſans ouvrir la bouche, ſe comprennent mutuellement & ſe communiquent leurs penſées l'une à l'autre. Ces ſignes & ces geſtes ne ſont point généraux ; une femme en a de différentes eſpèces, les uns deſtinés pour ſon mari, d'autres pour ſon amant, d'autres enfin, pour ſes amis : cette différence d'alphabet produit trois diverſes langues, pour ainſi dire, dont la même perſonne ſe ſert avec toute la facilité poſſible. On remarque la même habileté dans les enfans, qui, dès l'âge le plus tendre, commencent déja à compoſer avec leurs camarades une ſuite de ſignes propres à eux ſeuls. Cela provient du penchant que la nation a pour les geſtes : un Sicilien ne peut pas dire la parole la plus indifférente ſans l'accompagner tout de ſuite d'un geſte expreſſif. On croit que ces geſtes & ces ſignes datent encore du tems de Denis l'ancien, dont la tyrannie, défendant l'uſage de la parole à ſes ſujets, les obligea d'inventer de nouveaux moyens pour ſe communiquer leurs penſées & pour ſe conſoler dans leur malheur. Je ne vous garantis pas la vérité de cette origine ; mais de quelle ſource que provienne cet uſage, je ne puis que l'admirer, & vous dire que je le regarde comme la plus ſublime pantomime que j'aie vue de ma vie ».

originale, & de l'invention de celui qui s'en ſert. De ces faits, dont la certitude ne peut être conteſtée, ne doit-on pas conclure que les Siciliens n'ont qu'un très-petit nombre de ſignes pour manifeſter leurs idées, & que leur emploi eſt circonſcrit par un cercle très-étroit.

Mais, (pourriez-vous m'objecter encore) puiſque les ſignes des pantomimes rendoient les ſujets ſi peu intelligibles; & que lors des repréſentations, tout dépendoit en effet d'une connoiſſance préliminaire de l'événement mis en ſcène, & de la bonne mémoire des ſpectateurs : à quoi ſervoient donc ces ſignes? Pourquoi ces pantomimes s'obſtinoient-ils à conſerver ce dont ils pouvoient ſe paſſer? --- Peut-être étoit-ce parce qu'ils n'en ſentoient pas l'inutilité, ou qu'un amour-propre mal entendu ne leur permettoit pas d'avouer la défectuoſité & l'inſuffiſance de leur art, ni à eux-mêmes, ni aux ſpectateurs; ou parce qu'ils firent avec ceux-ci le faux raiſonnement, que ce qu'on comprenoit ſi bien, recevoit ſa clarté de l'heureux emploi de ces ſignes; ou, ce qui vraiſemblablement en fut

la première cauſe, parce qu'ils ne purent réſiſter à ce penchant naturel de déſigner les ſentimens en même-tems que les motifs & les objets qui les font naître, & que de cette manière, au défaut total de la parole, ils durent chercher à indiquer du moins les idées principales par tel ou tel geſte. Enfin, peut-être auſſi parce que l'emploi de ces ſignes produiſit réellement de bons effets en venant au ſecours de la mémoire infidelle des ſpectateurs, qui, par le rappel d'une ſeule idée principale, pouvoient trouver toute la ſérie de celles dont elle faiſoit partie. Au reſte, je n'en veux pas à ces pantomimes d'avoir employé ces ſignes. Pour apprécier leur mérite, il s'agiroit de ſavoir s'ils y ont mis de la prodigalité ou de l'économie, & juſqu'à quel point la peinture peut leur avoir fait négliger l'expreſſion. Les auteurs anciens nous ont laiſſé trop peu de notions ſur cette matière, & il me paroît auſſi qu'ils en ont parlé d'une manière trop conciſe, ou trop indéterminée, ou trop hyperbolique (1).

(1) On peut conſulter l'ouvrage déja cité de l'abbé

En voilà assez, mon ami, sur une matière que je ne saurois épuiser, & sur laquelle je me serois moins étendu sans vos demandes & sans vos objections. Ne parlons plus de l'art du geste & de l'action théâtrale, en tant qu'il tient à la peinture, & qu'il sert à représenter le seul moment d'une action. Occupons-nous à présent de ce même art, en tant qu'il produit ses effets successivement; en un mot, considérons-le comme musique. Je prends ici, comme vous le voyez, le mot musique, dans l'acception usitée chez les anciens Grecs, dans le sens le plus général & le plus étendu, qui y renfermoit plusieurs arts unis dès leur origine, & qui n'en ont été séparés que dans la suite. J'ignore si cette abstraction leur a été plus utile que nuisible. Ces arts compris dans le mot musique furent pour les yeux: l'art du geste, des mines & des mouvemens du corps avec leur partie lyrique, savoir, la danse; & pour l'organe de l'ouie: l'art de la dé-

---

du Bos, qui a recueilli tous ces passages; ou bien avoir recours à Octavius Ferrarius, *Differt. de Pantomimis & Mimis.*

clamation, auſſi avec ſa partie lyrique qui comprenoit le chant & l'accompagnement des inſtrumens. La poéſie conſidérée relativement au mécaniſme du vers & au choix du rhythme par leſquels elle parvient à charmer une oreille délicate, y appartenoit également. Je me flatte que vous me diſpenſerez de prouver que ni les arts dont je viens de faire l'énumération, ni même aucun autre, ont réellement été déſignés par le mot muſique : vous pouvez vous en convaincre vous-même par le rapprochement des paſſages que Brown (1) & du Bos ont tirés à ce ſujet de Platon, d'Athénée, de Porphyre, de Saint Auguſtin & de Quintilien. En comparant entr'eux les beaux-arts que je viens de citer, vous reconnoîtrez auſſitôt que l'ancienne idée de la muſique réuniſſoit les deux caractères eſſentiels; ſavoir, l'énergique ou ce qui n'agit que ſucceſſivement par degrés, & le ſenſible ou ce qui frappe ſur le champ les ſens. L'un en excluoit tous les arts d'imitation qui agiſſent immédiatement

(1) *Conſidérations ſur la Poéſie & la Muſique, Section V, 1.*

ſur

ſur les ſens, & l'autre en écartoit la poéſie, en tant qu'elle ne parle pas aux ſens, mais à l'imagination & aux autres facultés de l'ame.

Vous pouvez, à la vérité, m'objecter contre ce dernier caractère, que dans Platon, Socrate appelle non-ſeulement la philoſophie muſique, mais la muſique par excellence; & que cependant cette ſcience, qui occupe uniquement l'eſprit & le jugement, n'a rien de commun avec les ſens. Mais ſi la philoſophie a été regardée en effet comme formant une des parties de la muſique, pourquoi Socrate, à l'approche de la mort, ſe ſeroit-il occupé du doute, ſi en étudiant cette ſcience il avoit obéi à la divinité qui lui ordonna de cultiver la muſique? Pourquoi, en ſuppoſant que la divinité eût preſcrit l'étude de la muſique priſe dans le ſens ordinaire (δημωδη μουσικην) auroit-il encore fait des vers dans ſa priſon (1)? Tout homme familiariſé avec les ouvrages de Platon doit avoir remarqué comme un caractère eſſentiel de ſa manière d'écrire, qu'il ſe plaît

(1) *In Phaed. edit.* Freſt. *p.* 46.

toujours à rapprocher des arts les choſes ſérieuſes & ſcientifiques, & qu'il emprunte volontiers pour les ſciences le charme du beau, & pour le beau la ſévérité & la dignité de la ſcience. De même qu'il appelle ici la philoſophie la muſique par excellence, il nomme ailleurs un parfait gouvernement la tragédie la plus complette (1), en conſidérant l'homme d'état comme le collègue & le concurrent du poëte tragique. Voudriez-vous pour cela compter au nombre des pièces de théâtre les gouvernemens des anciens, & placer les grands hommes d'état de l'antiquité, un Solon, un Licurgue, un Périclès, parmi les poëtes tragiques ? Au reſte, il réſulte encore du paſſage du *Phédon*, que non pas la poéſie entière, mais ſeulement l'art du mécaniſme de la verſification a été compris dans la muſique : car comment Socrate auroit-il pu s'imaginer de remplir l'ordre qu'il avoit reçu en ſonge, en mettant ſim-

(1) *De Legib. L. VII, edit.* Freſt. *p. 898.* ἡμεις εσμεν τραγωδιας αυτοι πεφυκαται κατα δυναμιν καλλιστης και αριστης πασα γε ἡμιν ἡ πολιτεια ξυνεστηκε μιμησις τυ καλλιστυ και αριστυ βιυ. ὁ δη φαμεν ἡμεις γε ειτως ειναι τραγωδιαν της αληθεστατης, &c.

plement en vers les fables d'Eſope, qui, exiſtant depuis long-tems, étoient auſſi connues de toute la Grèce (1)?

Je vous prie, mon ami, de ne pas regarder comme une digreſſion abſolument inutile, ſi, à l'occaſion de la tranſition d'une branche de l'art du geſte & de l'action théâtrale à l'autre, je parle de l'idee que les anciens s'étoient formée de la muſique. Je crois prévoir que dans nombre de points des recherches que nous avons encore à faire, il ſera très-avantageux de généraliſer nos réflexions, & de les tranſporter du champ trop circonſcrit de cet art, dans la ſphère plus vaſte de la muſique. Brown regrette qu'on ait ſéparé les différens *arts énergiques* (2) dans leur exercice: quant à moi, je ne regrette pas moins qu'on les ait ſéparés de cette idée générale qui les embraſſoit tous. Si la première de ces abſtractions a nui à l'effet de ces arts,

(1) Ειτεινας τϐς τϐ Αισωπϐ λογϐς, ainſi que Cébès le rend.

(2) L'Auteur appelle *arts énergiques* ceux qui n'agiſſent que ſucceſſivement & par degrés ſur l'ame, tels que le chant, la déclamation, la pantomime, &c.; & il donne le nom d'*arts ſenſibles* à ceux dont l'effet ſe fait ſentir ſur le champ, comme la peinture, la ſculpture, &c. *Note du Traducteur.*

leur théorie a infiniment perdu par la ſeconde ; car le défaut d'une dénomination générale & commune a entraîné celui du motif de s'attacher à la recherche de leurs principes communs ; & cependant cette recherche auroit été auſſi importante pour l'eſthétique que pour la métaphyſique, & peut-être même pour la morale. La ſuite vous prouvera, j'eſpère, que tous les arts muſicaux ſont réellement fondés ſur les mêmes idées générales, & qu'ils ont tous les mêmes règles : vous en pourriez même déja ſentir la vérité, ſi vous vouliez appliquer les principes de l'art du geſte & de l'action théâtrale, que j'ai développés juſqu'ici, à l'art de la déclamation qui y eſt intimement lié.

LETTRE XXXIII.

Vous avez raiſon d'obſerver que, pour être en état d'apprécier la reſſemblance qui exiſte entre les idées fondamentales de l'art du geſte & de celui de la déclamation, il faudroit avoir du moins une eſquiſſe de la théorie de ce dernier. Mais ſeriez-vous en effet embarraſſé de trouver cette eſquiſſe quelque part? Ne connoîtriez-vous aucun de ces nombreux ouvrages que des auteurs anciens & modernes ont compoſés ſur cette théorie? Je préſume que vous ignorez qu'il ait exiſté un Francius, un Le Faucheur, un Grimareſt; mais un Cicéron (1), un Quintilien (2), & le philoſophe de Stagire, dont les ouvrages ont guidé ces deux célébres romains, ne peuvent vous être inconnus. A la vérité, ce dernier paſſe, à ſon ordinaire, très-rapidement ſur cette

(1) *De Orat. L. III, c. 57.* Ce qui ſe trouve dans les livres *ad Herenn. III, c. 11; 15*, attribués à Cicéron, appartient moins à la matière que nous traitons ici.

(2) *Inſtitut. Orat. L. XI. c. 3.*

matière ; au lieu de la théorie même, il n'en jette que le germe, dont le développement pourroit la donner ; mais au fond, chaque plante future eſt déja contenue dans ſa ſemence organiſée ; & ſi ce grand homme ne développe pas lui-même le ſujet dont il s'agit ici, la trop grande richeſſe de ſes conceptions en eſt, ſans doute, la cauſe : ſemblable à la nature, qui, dans l'immenſité des modifications de la matière, ne peut ſuivre, ni perfectionner également toutes ſes productions, il n'a pu s'attacher à chaque idée ſublime & féconde que ſon génie lui a inſpirée.

Ariſtote dit que pluſieurs auteurs, & entr'autres Glaucon de Téos, en Jonie, avoient enſeigné comment il falloit déclamer les pièces de poéſie, mais qu'aucun n'avoit parlé de l'art de la déclamation oratoire. « Ce dernier art, » continue-t-il, » dépend de la voix, pour ſavoir comment on doit s'en ſervir dans » chaque paſſion ; par exemple, quand il » faut l'élever ou l'abaiſſer, ou parler » dans le ton ordinaire. Et tout de même » à l'égard des tons différens, qui ſont » l'aigu, le grave & le moyen ; & également à l'égard du nombre, afin de

» les bien ménager dans chaque mouve-» ment particulier (1). » Je préſume que la manière de rendre ce paſſage d'Ariſtote en le traduiſant & en le commentant à la fois, ne vous déplaira pas : je voudrois vous laiſſer à juger s'il n'y auroit pas moyen de ramener aux trois points indiqués par ce philoſophe ce que Cicéron appelle *plura ab his delapſa genera*, le *laeve*, *aſperum*, &c. (2) Dans l'explication du ſecond point, je m'écarte à la vérité du ſentiment des commentateurs, & je crois que c'eſt avec raiſon; car il eſt impoſſible qu'il puiſſe ſeulement être queſtion ici de la maniere d'accentuer les ſyllabes, ainſi que Majoragius le veut (3). Le philoſophe ne parle pas

(1) *Rhetor. L. III, c. 1, edit. Lipſ. p. 162.* Εστι δε αυτη μεν (η υποκρισις) εν τη φωνη, πως αυτη δει χρησθαι προς εκαστον παθος οιον ποτε μεγαλη και ποτε μικρα, και ποτε μεση. Και πως τοις τονοις· οιον οξεια, και βαρεια, και μεση. Και ρυθμοις τισι προς εκαστα. Τρια γαρ εστι, περι ων σκοπουσι ταυτα δ' εστι μεγεθος, αρμονια ρυθμος.

(2) *l. c. n. 216.*

(3) Voyez ſon *Explanat. in Rhet. Ariſt. p. 743.* Comparez-y P. *Victor. Comment. p. 616.* Quintilien s'explique à ce ſujet avec plus de clarté, quoiqu'il ne faſſe mention de l'art de bien lire qu'en paſſant, & comme d'un talent que la déclamation préſuppoſe. *Utendi voce*, dit-il, *multiplex ratio. Nam* PRAETER *illam differentiam, quae eſt tripartita, acutae, gravis,*

de l'art de bien lire, mais de celui de bien déclamer, avec l'expreſſion convenable à chaque paſſion. Et quoique ce dernier talent préſuppoſe toujours le premier, l'un peut cependant exiſter ſans l'autre : il y a beaucoup d'orateurs & d'acteurs qui ne manquent preſque jamais le véritable accent relativement aux ſyllabes & aux mots, mais très-ſouvent celui qui convient à la paſſion actuelle de l'ame.

Maintenant placez la véritable méthode de déclamation, n'importe quelle paſſion il faille exprimer, ſous les trois points de vue établis par Ariſtote ; & en développant les motifs qui modifient les nuances de l'accent de chaque paſſion, en rendant cet accent aigu ou grave, rapide ou lent, ſonore ou ſourd, &c., vous tomberez toujours, comme dans l'art du geſte, ſur l'analogie, ſur l'intention ou le deſſein, & ſur le changement de l'état du corps. La marche lente des idées, qui, dans l'admira-

---

flexae : tum intentis, tum remiſſis, TUM ELATIS, TUM INFERIORIBUS MODIS *opus eſt, ſpatiis quoque lentioribus aut citatioribus, l. c. edit. Burm. p. 1000.*

tion, s'arrête à chaque détail, & rend le geſte & l'attitude propres à cette affection ſi ſoutenue & ſi ſolemnelle, imprime les mêmes nuances à chaque ton en faiſant traîner & lier enſemble les ſyllabes & les mots. La reſpiration eſt plus pleine, pour qu'elle ſe ſoutienne davantage, les périodes du diſcours ſont plus longues, & les ſuſpenſions plus rares : ce n'eſt que quand l'abondance des idées affoiblit la réflexion de l'ame, qui ne trouve plus l'expreſſion propre pour rendre ſes ſentimens, que la parole ſe perd avec la penſée, & la pauſe devient d'autant plus impoſante & ſoutenue, que l'eſprit eſt plus lent à ſe retrouver dans la foule des idées où il s'étoit égaré. Dans la joie, ainſi que le geſte propre à cette affection l'a déja fait preſſentir, la marche des idées eſt bruſque & animée, mais toujours douce & legère ; & conformément à cette analogie, lorſque la joie éclate en paroles, que ſon langage eſt plein de grace & d'alégreſſe, quelle vigueur ne montrent pas la force modérée de la voix & l'haleine plus longtems ſoutenue ſans l'apparence d'aucun effort ! La colère a la reſpiration courte

& entrecoupée, à cauſe du trouble intérieur qu'elle excite ; mais avec quelle célérité cette reſpiration épuiſée ſe renouvelle pour articuler les mots auſſi rapidement que l'ame développe ſes penſées ! Le caractère ſauvage & indomptable de cette paſſion ſe trahit même par le bégayement, lorſqu'elle acquiert de la vivacité, & par un ſilence total, quand elle eſt parvenue au plus haut point. Dans le premier cas, l'ame élancée avec trop de force ne peut plus retourner en arrière pour fournir tout ce qui eſt intermédiaire entre l'idée exprimée, & celle qui s'eſt déja offerte à la penſée ; dans l'autre, l'ame déſeſpère entièrement de transformer l'abondance de ſes idées en paroles, ou de pouvoir ſuivre leur célérité démeſurée avec la voix.

L'analogie avec la ſucceſſion des idées, par laquelle je viens d'expliquer la marche de la voix, ſert auſſi à rendre raiſon du choix des ſons iſolés. Vous trouverez que dans l'admiration le ton n'eſt jamais aigu, mais toujours grave ; pourquoi ? parce qu'elle ne développe ſes idées que très-lentement, & que dans les tons graves il y aura

d'autant moins de vibrations, qui tomberont ſur chaque ſeconde. Cette penſée vous fait ſourire; mais eſſayez ſi, en la généraliſant, vous ne pouvez pas l'appliquer à toutes les paſſions? Si chacune n'élève pas le ton à proportion de la célérité avec laquelle ſes idées ſe développent, & ſi ce ton ne devient pas plus grave à meſure que leur marche eſt plus modérée? Cette même colère, dont la parole roule comme un torrent impétueux, s'égare ſouvent dans les tons aigus & ſifflans; & elle prend les tons les plus hauts & les plus tranchans, préciſément lorſque ſa fureur la rend plus dangereuſe ou diſpoſée à l'attaque. Et lorſqu'elle cherche à humilier un adverſaire par le mépris, ou par le rire amer & railleur, combien les éclats criards & perçans de ce rire ne s'éloignent-ils pas des intonations ordinaires! combien de fois la voix ne manque-t-elle pas tout-à-coup au milieu de ces éclats, lorſqu'elle doit être pouſſée au-delà de ſa portée! Au contraire, le rire d'une joie douce ſera léger, agréable & ſonore; cette affection module ſans ceſſe entre les tons aigus & les tons graves, parce que la marche de ſes

idées eſt rapide & animée, mais non pas ſauvage & impétueuſe. Elle a l'art de monter & de baiſſer le ton ſuivant les différens degrés de ſa vivacité, ſans jamais donner dans les criailleries déchirantes de la colère, ni dans l'intotonation grave & ſolemnelle de l'admiration. Egalement éloignée des deux extrêmes, la voix ſe balance toujours dans le *medium* de ſon étendue, & c'eſt préciſément pourquoi l'expreſſion d'aucune autre affection n'eſt auſſi ſonore, auſſi agréable, auſſi remplie de grace; car les tons moyens & modérés ont le plus de beauté & d'agrément, quoique le mauvais goût de la plupart de nos compoſiteurs & virtuoſes modernes, qui mettent tout leur art à s'en éloigner, tende à prouver le contraire.

A ces remarques on en peut ajouter d'autres qui y ſont intimement liées, & qui concernent certaines modifications de la voix faites à deſſein, ſoit qu'on veuille prêter du ſecours à l'eſprit, ſoit qu'il s'agiſſe d'exciter, de tempérer ou d'étouffer des affections. Celui qui répète en lui-même ou qui récite à d'autres une penſée importante & difficile, aura ſoin pour l'examiner &

l'apprécier mieux, de phraſer non-ſeulement avec lenteur, mais il ſe ſervira auſſi d'un ton plus grave; parce que ſuivant la manière dont il eſt affecté, une pareille intonation réveille & fixe l'attention, & qu'elle diſpoſe l'ame à ce calme & à cette marche modérée des idées, qui ſecondent ſi bien la recherche & la connoiſſance plus parfaite de la vérité. Un autre qui accumule des idées pour agrandir le ſentiment de la vénération, & diſpoſer ſon ame à adorer l'objet de ſon culte avec plus de ferveur & d'humilité, baiſſera de ton à chaque parole; tandis que celui qui veut renforcer des affections, telles, par exemple, que la terreur, la colère ou la joie, élèvera ſucceſſivement la voix. -- Pour le dire ici en paſſant, je remarquerai que les paſſions en général ont chacune leur gradation propre, qui ne conſiſte pas ſimplement dans l'élévation ou dans le renforcement de la voix, mais dans la rondeur & dans l'exécution plus parfaite du ton particulier qui convient à chacune d'elles. Celui qui ſe propoſe de calmer un homme enflammé de colère; c'eſt-à-dire, de transformer la marche bruſque & impétueuſe de ſes idées en une

progreſſion plus lente & plus modérée, ſe gardera avec autant de ſoin de prendre un ton trop élevé, que de parler avec trop de vivacité & d'une manière trop bruyante ; car quelles que fuſſent ſes remontrances, loin de produire le moindre effet, l'impreſſion déſagréable qui en réſulteroit pour les organes de l'homme colère, ſerviroit plutôt à accélérer la marche de ſes idées qu'à la modérer, ou à lui donner une autre direction. Le *Tonarion* connu de C. Gracchus (1), lui indiquoit peut-être moins l'intonation convenable au moment, qu'il ne le garantiſſoit des extrêmes : il modéroit le feu de l'orateur par des ſons graves, & par des ſons aigus il échauffoit ſa tiédeur.

Par des exemples pris de pluſieurs paſſions, il ſeroit très-facile de vous prouver la fécondité du principe de l'analogie, en indiquant pour chacune l'intonation forte ou foible, aiguë ou grave, avec la modération & le mouvement convenables ; on pourroit épuiſer à cet effet tous les termes techniques des mu-

(1) Voyez Cicéron, *l. c. III, 60, 61.* Comparez-y Quintilien, *L. I, c. 10.*

ſiciens, qui cependant ſuffiſſent ſi peu pour exprimer clairement toutes les idées du langage muſical ainſi que leurs plus fines nuances. Il ne ſeroit pas moins facile de vous convaincre qu'à chaque petite modification d'une affection, qu'à chaque mêlange de l'une avec l'autre, le ton de la voix éprouve auſſi des changemens ; par exemple, que la vénération, lorſqu'elle ceſſe d'être une admiration pure des perfections morales, & qu'elle ſe mêle avec la crainte ou avec la honte, fait perdre la gravité, la rondeur & l'égalité du ton ; que la reſpiration commence alors à être entrecoupée, & que parconſéquent les phraſes deviennent plus courtes & moins ſuivies, &c. Mais je me borne à vous indiquer la route, que vous pouvez ſuivre dans vos propres recherches, & il me ſuffit de vous avoir prouvé ſeulement par quelques exemples, la poſſibilité d'établir une théorie générale des arts énergiques. Vous trouverez peut-être que ce que j'ai rapporté à l'analogie, peut dériver également, en totalité ou en partie, des cauſes phyſiologiques. En effet, la dilatation de l'organe de la voix peut expliquer le ton grave de l'admiration,

& ſa contraction, cauſée par le ſang, pouſſée avec violence dans les vaiſſeaux voiſins, le ton aigu & tranchant de la colère. Vous auriez alors une reſſemblance nouvelle entre l'art du geſte & la théorie de la déclamation, mais dont l'effet ne ſeroit pas agréable; c'eſt-à-dire, cette reſſemblance qui fait que, par nombre de phénomènes, on ſe trouve dans l'embarras de ſavoir, s'il faut les faire dériver plutôt d'une ſource de connoiſſances que d'une autre. Au reſte, on fera toujours mieux de s'en tenir à celle qui expliquera la choſe avec le plus de clarté, puiſque les conſéquences en ſeront plus nombreuſes, & qu'elle ſervira à lever du moins la majeure partie des difficultés. Cet avantage appartient, à mon avis, à l'analogie relativement aux phénomènes rapportés ci-deſſus, & à d'autres qui leur reſſemblent. Au reſte, il n'eſt pas difficile de réſerver aux cauſes phyſiologiques d'autres modifications de la voix, dont on ne pourra trouver l'explication ailleurs; j'en cite pour exemples la voix éteinte de la fureur; les ſoupirs profonds de la triſteſſe & de l'amour; la voix tremblante, entrecoupée & ſanglotante de l'abattement dans

la

ſa douleur. Je dois encore remarquer, en paſſant, que l'élévation de la voix, qui accompagne ordinairement les derniers mots d'une queſtion, eſt fondée ſur une intention ou ſur un deſſein motivé. Dans le diſcours, il y a quelque choſe qui reſſemble à la note tonique du chant. Après pluſieurs modulations l'oreille n'eſt pas ſatisfaite, lorſque la voix ne retombe pas dans ce ton fondamental : celui qui fait une queſtion, en la terminant dans un ton différent, force donc, pour ainſi dire, ſon interlocuteur, par la ſenſation déſagréable que cauſe à celui-ci cette chûte imparfaite, à terminer par ſa réponſe la phraſe muſicale incomplette, & à contenter ſes propres oreilles, bleſſées par cette ſuſpenſion anti-mélodieuſe, en même-tems qu'il ſatisfait la curioſité de celui qui l'interroge.

La ſeule choſe pour laquelle je dois encore demander votre attention, c'eſt la déclamation pittoreſque & expreſſive. La voix eſt propre à l'une & à l'autre, car elle peut déſigner & l'objet qui excite le ſentiment, & ce ſentiment même ſelon ſes modifications particulières. Ici l'expreſſion & la peinture peuvent

également être liées intimement ou ſe trouver en oppoſition ; & lorſque la voix peint, cela arrive auſſi par ces deux motifs ; ſavoir, ou à cauſe de la vivacité de la repréſentation de la choſe même, ou à cauſe de l'intention qu'on a de réveiller dans l'eſprit d'autrui une idée plus intuitive : elle eſt auſſi ſujette à toutes les règles, & peut commettre toutes les fautes ridicules dont j'ai parlé plus haut. Le chant eſt la déclamation la plus élevée ou la plus lyrique. La règle de l'expreſſion eſt déja établie à ſon égard, quoiqu'elle ne ſoit pas éclaircie par autant d'exemples qu'il auroit été à deſirer. Maintenant mettez au lieu de la détermination ſtricte de la déclamation lyrique, celle plus générale de la déclamation ſimple, & vous ferez, je penſe, moins embarraſſé au ſujet de la théorie, que vous le feriez peut-être en eſſayant de l'établir par les recherches tout-à-fait reſſemblantes, dont nous nous ſommes occupés plus haut relativement à l'art du geſte, de l'action théâtrale & de la pantomime.

LETTRE XXXIV.

Tout ce qui mérite d'être obſervé à l'égard du jeu progreſſif du geſte, ſe rapporte, en général, ou à la nature de l'eſpèce à laquelle une production de l'art appartient, ou aux qualités particulières d'une telle production; & dans ce dernier cas il implique la réunion de toutes ſes parties, ou ſeulement l'aſſemblage de quelques-unes. A en juger par ce plan, ſi ſimple & ſi facile en apparence, vous ne croiriez pas combien il renferme de matières abſtraites, compliquées, & ſi difficiles à diſcuter que la langue me fournira à peine les termes propres pour y réuſſir. Je ſuis même déja embarraſſé d'exprimer mes penſées d'une manière claire, frappante & intuitive à l'égard du premier point. Heureuſement que les idées & les règles qui ſe préſentent ici, ſont du nombre de celles qui conviennent généralement à tous les arts muſicaux: ce qui eſt établi & prouvé pour l'un, l'eſt également pour tous; & ce que

l'on ne peut pas dire de l'un à cauſe de la difficulté qu'on y rencontre, ou de l'obſcurité qu'il ne ſeroit pas poſſible de diſſiper, pourroit peut-être ſe dire plus facilement & avec plus de clarté de l'autre.

Détournez, je vous prie, pour un moment votre attention du jeu des geſtes, & fixez-la ſur le rhythme du diſcours. Vous en remarquerez trois eſpèces différentes : le mètre déterminé du poëme lyrique, de l'épopée & de la poéſie deſcriptive ; le nombre très-élevé & très-ſenſible de la proſe poétique ; enfin, la proſodie légère & indéterminée de la converſation, du ſtyle épiſtolaire, &, en général, de chaque diction plus commune. Ce que j'appelle ici des eſpèces différentes de rhythme, ne le ſont pas dans le ſens le plus ſtrict ; ce ſont plutôt les divers degrés principaux les plus ſenſibles, entre leſquels il s'en trouve une infinité d'autres, mais dont les nuances ſont trop foibles, & qui ſe confondent trop enſemble, pour qu'on puiſſe les ſaiſir avec préciſion. A ces différentes eſpèces de rhythmes répondent autant d'eſpèces différentes de déclamation. La décla-

mation lyrique la plus ſoutenue, entièrement déterminée par la meſure & par le ſon iſolé, qui ſe transforme ici en ton, eſt le chant; celle de l'orateur paſſionné, du rhapſode qui récite des poëmes épiques ou lyriques eſt moins déterminée, mais elle porte cependant un caractère diſtinctif qui la rend très-reconnoiſſable; la plus indéterminée eſt le ton ordinaire de la converſation, qui, tantôt calme, tantôt indiquant plus ou moins les mouvemens de l'ame, n'en peint aucun parfaitement, & n'acheve jamais complettement le ton qui leur eſt propre. Et ici, comme dans le nombre, on trouve auſſi une infinité de degrés intermédiaires, où le langage ordinaire ſe rapproche plus ou moins de la déclamation ſoutenue, comme celle-ci approche du chant.

Chacune de ces diverſes eſpèces de déclamations que je viens d'indiquer a ſon emploi déterminé. Le mètre ne convient que dans certains cas; car il y en a où il ſeroit déplacé; dans quelques ſituations de l'ame, il ſert à renforcer l'effet de l'expreſſion, qu'il affoibliroit ou détruiroit dans d'autres. Que ſeroit la diſcuſſion

réfléchie & calme d'un penſeur, ou le récit froid d'un hiſtorien en vers ? Que ſeroit un dialogue léger & qui paſſe rapidement d'un ſentiment à un autre dans un ton foible & ſuperficiel, s'il étoit rédigé en ſtrophes régulièrement cadencées ? Que ſeroit enfin un diſcours, quoique plein de ſentimens ; une lettre ordinaire, quoique dictée par l'amitié ; un récit d'événemens journaliers compoſés dans le mètre lyrique d'une cadence & d'une harmonie caractériſtiques ? On rejette de pareilles productions comme déplacées, comme peu naturelles ; & pourquoi ? non pour les mêmes raiſons pour leſquelles on rejette une démarche lourde & indolente, ou vive & gaie, lorſqu'il s'agit d'exprimer une ſituation agréable ou triſte de l'ame ; non parce que le genre a été manqué dans l'enſemble ; mais à cauſe que le ſentiment eſt trop déterminé, trop élevé & exprimé avec trop de perfection. On ſent que, ſuivant le contenu du diſcours, ſuivant la marche des idées de celui qui parle, & ſuivant le choix de ſes expreſſions, de ſes tours de phraſe, de ſes images, le ſentiment dont il eſt affecté n'a ni la plénitude, ni l'unité néceſſaire pour que le caractère déter-

miné & invariable du mètre puiſſe lui convenir.

Jadis, lorſque l'hiſtoire étoit encore la tradition des grands événemens & des faits glorieux, qu'une imagination vivement frappée, ou l'enthouſiaſme patriotique cherchoit à immortaliſer; lorſque la philoſophie étoit bornée à des fictions hardies ſur l'origine des dieux & la formation du monde, l'une & l'autre pouvoient alors s'allier à la poéſie & en emprunter tous ſes ornemens : mais lorſque l'hiſtoire ne fut plus qu'un récit calme & impartial, & que la philoſophie commença à s'occuper de recherches abſtraites & froides ; alors Hérodote dans l'une, & Phérécyde (1) dans l'autre ſuivirent l'impreſſion du bon goût qui leur fit préférer la proſe. Et même le ton de la proſe de Phérécyde ſeroit devenu faux, ſi, toutes les fois qu'à raiſon de ſon objet, cet auteur n'auroit dû s'élever que modérément, il

(1) Voyez Apulée Flor. 2. *Pherecydes primus, verſuum nexu repudiato conſcribere auſus eſt paſſis verbis, ſoluto locutu, libera ratione.* Le ſtyle de Phérécyde eſt, à la vérité, encore poétique & riche en allégories ; cependant on n'y reconnoît plus le ſimple mythologue. Voyez *Ariſtot. Metaph. L. XII.* (d'après Du Vall.) *c. 4.*

s'étoit approché du rhythme majeſtueux, & du nombre fier de l'orateur inſpiré ; car il en eſt de même du nombre de la proſe que du mètre du vers. Par exemple, le ſtyle d'une lettre d'amitié ou d'affaire ne ſera-t-il pas faux & ridicule, s'il approche de la molleſſe & de la douceur de l'Idylle. Une pareille lettre, doit, ſans doute, avoir un certain caractère de tendreſſe & d'aménité, le nombre & l'harmonie doivent répondre également à la nature du ſentiment qui domine ; mais il ne faut pas qu'elle ſoit écrite avec ces formes ſenſiblement cadencées & compoſées des meſures les plus douces & les plus ſoigneuſement choiſies, qui font le charme de la proſe de Geſſner ; ſans cela le ſtyle en ſera précieux, fade, inſupportable.

L'application de cette remarque aux différens genres de déclamation ſe fait d'elle-même. La chanſon pleine de ſentiment, quel qu'en ſoit le caractère, ne veut pas être récitée, mais chantée : quand même on la déclameroit avec l'expreſſion la plus exacte, cela ne ſuffiroit pas, à mon avis ; & l'on n'en ſent tout le charme que lorſque le ſimple

ſon devient le ton muſical ; & quand le rhythme indécis eſt aſſujetti par la meſure ; mais qui eſt-ce qui a la force d'entendre, du moins pour la première fois, ſans ſourire, une lettre chantée, telle qu'on en trouve dans les anciens opéra françois ? Le ridicule devient bien plus grand, lorſque le perſonnage, ſans avoir relu pluſieurs fois ou écrit lui-même la lettre, vient ſeulement de la recevoir. Cependant cette circonſtance ne juſtifieroit pas une lettre chantée ; alors elle ceſſe de l'être, & devient une chanſon, une élégie, une romance adreſſée à une perſonne déterminée, ou ce que l'on voudra. En récitant une ſcène de *Mima* avec le ton qu'exige une des plus belles deſcriptions de la *Meſſiade*, ou en renverſant cette ſuppoſition, on auroit encore une déclamation élevée, une voix plus caractériſée & plus ſoutenue là où il faudroit le ton léger du dialogue, ou celui-ci là où tout le luxe de la déclamation devroit ſe déployer. Quel eſt l'auditeur, qui témoin de pareils contreſens, ne perdra pas toute patience, ſi la nature lui a donné un eſprit juſte & un cœur ſenſible ? Malgré cette faute très-

grave, il ſe pourroit que ni le ton, ni le genre de ſentiment ne fuſſent pas manqués ; le ſentiment ſeroit ſeulement outré dans un cas, & incomplettement exprimé dans l'autre ; le lecteur ſeroit tantôt trop froid, & tantôt il donneroit dans le pathos, dans l'enflure & dans l'affectation.

Retournons maintenant, mon ami, de cette digreſſion apparente au véritable objet dont il s'agit ici. Le jeu du geſte a les mêmes eſpèces, ou, ſi vous l'aimez mieux, les mêmes degrés que nous avons diſtingués plus haut dans le nombre & dans la déclamation. Toutes les expreſſions des différentes ſituations de l'ame, que nous avons appris à connoître, s'élèvent par des degrés innombrables dès leur origine, dès le premier ſoupçon d'une affection, juſqu'à ſon entier développement. Vous vous rappellez ſans doute l'eſquiſſe que je vous ai tracée de la joie ſous la forme du raviſſement (1) ; examinez encore une fois l'œil ouvert & riant, les bras tendus dans toute leur longueur, & la figure élevée ſur la pointe du pied, &

(1) Voyez *Planche XVII, fig. 2, T. IV, p. 187 de notre Recueil.*

vaguant, pour ainſi dire, dans l'air, & vous aurez l'expreſſion la plus décidée & la plus complette de cette affection; expreſſion que vous pouvez affoiblir plus d'une fois ſans la détruire, ou même ſans la rendre méconnoiſſable. Donnez une douce courbure à la ligne droite, décrite par les bras, & malgré ce changement ceux-ci reſteront tendus; que l'un des pieds poſe davantage à terre, & que l'autre ſoit moins élevé & plus rapproché du premier, le corps ne s'enlèvera pas moins, & la démarche reſtera toujours légère & vaguante. Que l'œil ſe retréciſſe & que la bouche ſe ferme un peu; que l'œil ſoit brillant, & que la bouche reſpire plus doucement, les yeux n'en ſeront pas moins ouverts; le regard n'en ſera pas moins vif & la reſpiration moins pleine (1). Faites-y un ſecond changement plus conſidérable; abbaiſſez davantage les bras des deux côtés; donnez moins de force aux muſcles, de ſorte que la figure s'élève d'une manière inſenſible; placez les deux pieds légèrement par terre, & faites voir le

(1) Voyez Planche XXIX, fig. 1.

bord des dents par un mouvement foible & fugitif de la bouche, & vous aurez encore plus que l'expreſſion du ſimple contentement. C'eſt de la joie, mais à ſa naiſſance ou à ſa diſparition : preſqu'à ce point, où elle eſt également prête à s'élever à un degré ſupérieur ou à retomber dans un calme parfait (1). Affoibliſſez de la même manière les expreſſions des autres affections ; par exemple, celle de la colère, qui grince des dents, & dont la fureur peut à peine ſe contenir (2) ; ou celle de la plus profonde mélancolie, qui, fixant les yeux à terre, eſt tantôt immobile, tantôt ſe traîne avec effort. Conſervez ici comme ci-devant le genre, mais non pas toute la force de l'expreſſion : que l'une jette le bras moins en avant, que le corps ſe replie moins en arrière, & que le poing ſoit fermé avec des muſcles moins fortement tendus (3) ; que la tête de l'autre ſoit plus écartée du ſein, que ſes bras ne pendent pas ſans vigueur, qu'elle les croiſe plutôt, &

(1) Voyez Planche XXIX, fig. 2.
(2) Voyez Planche XXVII, fig. 2.
(3) Voyez Planche XXX, fig. 1.

que ſes mains ſoient cachées dans l'habillement, mais non pas vers la partie ſupérieure de la poitrine (1), & vous aurez, je penſe, un aſſez grand nombre d'exemples pour que vous puiſſiez ſaiſir dans le général la différence qui s'offre à ma penſée ; c'eſt-à-dire, la différence qu'il y a entre l'expreſſion entièrement décidée, achevée & ſoutenue, & celle qui eſt moins complette, moins fixe, & ſuſceptible de degrés ſupérieurs ; de-ſorte que, par cette raiſon, elle peut plus facilement s'évanouir, adopter d'autres nuances, ſe mêler & ſe transformer dans d'autres expreſſions de différente nature.

Il en eſt de l'emploi de ces différentes expreſſions, comme des arts de la déclamation & du rhythme. L'art du geſte a auſſi ſes productions lyriques qui excitent l'enthouſiaſme, dans leſquelles il s'élève au plus haut degré de perfection en choiſiſſant les mouvemens les plus achevés & les mieux prononcés, afin de répondre complettement au caractère de chaque paſſion. Dans ce cas, cet art a les ſyllabes & le nombre déterminés du mètre ; c'eſt, pour

(1) Voyez Planche XXX, fig. 2.

ainſi dire, une muſique pour l'organe de la vue, comme celle-ci eſt une danſe pour l'oreille. Repréſentez-vous maintenant un danſeur qui exécute une pantomime avec les mines & les attitudes plus ſuperficielles & moins décidées, ou avec les mouvemens incohérens & négligés de l'acteur, & il produira ſur vous le même effet, qu'un poëte qui compoſe des odes plates & proſaïques : les mouvemens de ce pantomime vous paroîtront indolens, ſes expreſſions feront ſans énergie & ſans ame. Vous exigez qu'il repréſente avec enthouſiaſme l'affection dont il eſt ſuppoſé être animé. Vous voulez donc que dans la joie il ſoit vif, léger, ſemillant, qu'il vague, pour ainſi dire, dans l'air, & ne touche qu'un petit nombre de points de la terre Lorſqu'il s'agit de peindre l'amour, vous deſirez que ſon regard ſoit doux & tendre; que le deſir qui le porte vers l'objet aimé, ſe trouve mêlé d'une voluptueuſe langueur, & qu'il embraſſe cet objet avec raviſſement. Si c'eſt le ſentiment de l'orgueil qui le domine, vous demandez qu'il s'élève avec fierté, en jettant autour de lui des regards où ſe peignent ſa ſatisfaction perſonnelle; &

que le mépris qu'il a pour à autrui, ſe faſſe connoître par ſa démarche grave, meſurée, & qui lui faſſe embraſſer un plus grand eſpace de terrein; deſorte que vous prodiguerez des applaudiſſemens d'autant plus vifs au pantomime, qu'il remplira de cette manière plus parfaitement votre attente. Cependant vous exigez que les lois du beau & dela convenance ne ſoient pas bleſſées; il faut que le corps s'élève légèrement & ſans roideur; les bras doivent s'écarter de la ligne droite; vous voulez que l'ouverture de l'œil & de la bouche n'offre pas les grimaces d'un maſque indécent; la langueur de l'amour ne doit pas devenir défaillance, ni ſon extaſe dégénérer en contorſion; vous deſirez que le mépris ne ſoit pas pouſſé juſqu'au dégoût réel; à cela près, toute expreſſion portée juſqu'à l'enthouſiaſme obtiendra votre ſuffrage. Au contraire, dans les ſujets qui ne ſont pas lyriques, c'eſt-à-dire, où l'on n'emploieroit pas le chant, mais ſeulement une déclamation plus ſoutenue comme dans le geſte de l'orateur paſſionné, ou du lecteur inſpiré, vous déſapprouveriez comme déplacés & peu naturels ces mouvemens trop prononcés qui conviennent uniquement au dan-

ſeur pantomime. Cependant il eſt permis à l'orateur & au rhapſode de s'approcher des nuances plus décidées & plus achevées de l'expreſſion, à meſure que leurs diſcours ſont plus ou moins paſſionnés ; leurs attitudes & leurs mouvemens peuvent être plus développés, plus arrondis & plus ſoutenus que ceux du ſimple comédien ; car celui-ci eſt abſolument aſtreint à un jeu libre & léger, qui de tems en tems peut s'approcher rapidement de l'expreſſion pleine & entière des affections ſans qu'il lui ſoit cependant permis de la porter au plus haut point. A la vérité, il peut y avoir des rôles où l'acteur devienne tour-à-tour poëte lyrique, orateur & rhapſode : que dans ces paſſages il en emprunte donc auſſi le jeu ; mais pendant le dialogue proprement dit, dans la marche de l'action eſſentielle ſon jeu doit être aiſé, léger & naturel ; il doit toujours ſe borner à pouſſer l'expreſſion ſeulement juſqu'à un certain degré, & ſouvent à l'indiquer ſimplement, ſans imiter dans ſes mouvemens l'orateur, & moins encore le pantomime.

Le parallèle que je viens d'établir entre

entre le jeu du geſte & le nombre du diſcours & la déclamation, vous a fait deviner que je n'aime pas les pièces de théâtre écrites en vers. Je n'ignore pas qu'ici j'ai contre moi de grands exemples, le jugement de nations entières, & les raiſonnemens de critiques & de littérateurs très-eſtimables; mais la plus grande partie de la nation à laquelle je me fais gloire d'appartenir eſt de mon côté; ainſi j'aurois tort de déguiſer mon ſentiment, que je ne cacherois pas même au milieu de Paris, & des admirateurs des tragiques françois. La tragédie en vers eſt depuis long-tems oubliée en Allemagne, & ſi elle reparoît encore de loin en loin, c'eſt toujours par ordre ſupérieur, & les chambrées ne ſont jamais nombreuſes. On y eſt dégoûté de ces déclamations ampoulées & de ces tirades monotones, qui ſont inſéparables de la verſification, & dans leſquelles le poëte brille preſque toujours aux dépens de la vérité, de l'intérêt, & de la marche de l'action; l'on n'y aime pas non plus ce jeu guindé & exagéré, qui eſt une ſuite naturelle du développement poétique & oratoire des ſentimens. Lekain, qui outroit toutes les expreſſions

nobles, & qui, loin d'adoucir les baſſes & les communes, les falſifioit toutes, ne feroit pas aujourd'hui fortune en Allemagne, où il ne réuſſiroit que ſur le théâtre de quelque cour qui ſe pique de préférer le goût étranger au national. Au reſte, nous n'avons pas encore pu développer notre opinion à cet égard, & juſtifier la préférence que nous accordons à la proſe : il ne ſuffit pas de déclamer contre ce qui eſt faux, guindé & contraire à la nature ; ce n'eſt pas-là une démonſtration, mais un problême qui reſte à démontrer ; cependant, à mon avis, cette démonſtration me paroît très-poſſible, en développant davantage la nature du drame, & en la comparant avec celle du mètre.

LETTRE XXXV.

NE me taxez pas d'injuſtice envers le théâtre françois, ni de partialité pour celui des Anglois. En vérité, je ne mérite ni l'un ni l'autre de ces reproches, & ſi je n'ai pas fait mention du dernier théâtre, c'eſt que je n'y ai pas penſé, ou qu'à ſon égard j'aurois dû m'en rapporter entièrement à des autorités étrangères. Qu'on exagère à Londres auſſi-bien qu'à Paris, & qu'un jeu qui tient de la fureur ou du délire bleſſe davantage le goût que ne le fait l'enflure, voilà ce qu'il m'eſt auſſi peu poſſible de nier, que de réfuter votre aſſertion ; mais des fautes ſeront toujours des fautes, qu'elles ſoient commiſes par un petit ou par un grand nombre de perſonnes ; & ſi Quin joue mal à Londres, cela ne juſtifiera pas Lekain à Paris. L'unique & le véritable moyen d'excuſer celui-ci, ainſi que je l'ai déja remarqué, c'eſt de dire qu'en voulant paroître noble, il eſt tombé dans le faux & l'outré. Les échaſſes ſur leſquelles nous l'avons vu monté, n'étoient

pas de ſon choix ; des mains étrangères les lui avoient attachées : ſes poëtes étant ampoulés, comment pouvoit-il être naturel ?

Vous êtes impatient de connoître les raiſons ſur leſquelles je me fonde pour proſcrire la verſification du théâtre : à votre avis, cette diſpute littéraire vous paroît épuiſée ; cependant ſi ce n'étoit pas une digreſſion, vous voudriez que je rentraſſe en lice. — Mais ce n'eſt pas là une digreſſion, mon ami ; il eſt indifférent de ſuivre la route battue ou une autre qui luieſt parallèle ; c'eſt-à-dire, de prouver que les pièces de théâtre doivent être écrites en une proſe claire, coulante & naturelle, ou que le jeu en doit être léger, ſimple & aiſé. Ces deux propoſitions demandent les mêmes preuves, & en choiſiſſant de préférence la démonſtration de la première, j'aurai l'avantage de pouvoir m'exprimer d'une manière plus nette & plus intelligible. Permettez-moi donc de ſubſtituer le nombre au jeu, d'appliquer à celui-ci les remarques que je ferai ſur le premier, & d'apprécier avant tout les argumens avec leſquels on a juſqu'ici combattu & défendu la verſification.

Un des principaux argumens auxquels

ſes partiſans de la verſification reviennent ſans ceſſe, c'eſt l'exemple des auteurs Grecs & Romains. Je ſuis autant éloigné qu'un autre de traiter de ſimple préjugé cette prédilection ſi juſte pour les anciens: cependant il me ſemble qu'on pourroit l'affoiblir ſans danger relativement à la verſification, & la reſpecter dans tout le reſte. Si les Grecs ont été ſi parfaits dans chaque genre de poéſie; ſi, pour tout dire, ils paroiſſent ſi inimitables, c'eſt parce qu'ils furent des créateurs. L'affectation & la recherche de nouvelles beautés, qui, en général, ne peuvent ſe concilier ni avec la nature de la marche des idées, ni avec la forme & avec l'effet qu'on ſe propoſe de produire, ni en particulier, avec la nature du ſujet qu'on a choiſi, ſont les ſeules cauſes qui nuiſent aux genres, & aux productions particulières dans chaque genre. Mais cette affectation eſt l'ouvrage des imitateurs, qui gâtent tous les genres, parce que, voulant devenir créateurs à leur tour & ſe donner un air d'originalité, ils cherchent à ſurpaſſer leurs prédéceſſeurs: en traitant le ſujet particulier d'un genre ils le dénaturent, parce que marchant avec une crainte

ſervile ſur les pas de leurs modèles, ils prennent le plus petit écart pour une faute groſſière. Le véritable génie eſt diſtrait, ébloui ou égaré dans de fauſſes routes par l'attention qu'il donne aux grands modèles, ſi ſes prédéceſſeurs lui en ont tranſmis. Rien de tout cela n'eut lieu chez les Grecs qui furent les inventeurs de tous les arts. Comme tels, ils étoient originaux même en créant les genres dans toute leur vérité & ſimplicité ; ils ne cherchèrent pas à réunir des perfections incompatibles entr'elles, & parconſéquent ils ne purent ni manquer un effet, ni en produire aucun moins complettement qu'un autre. Leur génie & leur ſenſibilité ſe livroient entièrement à leur objet, ſans avoir d'égard pour aucun modèle, puiſqu'ils n'en eurent point ; & loin de vouloir y ajouter des beautés étrangères, ils ſe contentèrent de développer celles qui y étoient déja renfermées, en s'efforçant de produire ſur d'autres l'effet que, pendant leur travail, ils en éprouvoient eux-mêmes. Leur ouvrage prenoit toutes les formes dont il étoit ſuſceptible, & ils approchoient ainſi de la nature dans la perfection de ſes productions, parce

qu'ils imitoient la ſimplicité, la liberté & la vigueur de ſa manière d'opérer. Cet avantage diſparut dans les tems poſtérieurs, du moment qu'on eut des modèles à ſuivre, & que certaines idées de perfection & d'effet eurent été adoptées; de-là vient peut-être que les premiers ouvrages des Grecs (du moins autant que nous ſommes en état d'en juger) ſont auſſi les plus parfaits. Le poëme dramatique fut le ſeul qui ne ſuivit pas chez les Grecs la même marche que les autres genres de leurs productions poétiques; il ne ſe développa pas de lui-même avec liberté & ſans gêne; enté, dès ſon origine, ſur le genre lyrique, il en emprunta, en quelque ſorte, les formes; de manière qu'il en réſulta un certain goût étranger, qui, à la vérité, ſe perdit un peu avec le tems, mais jamais entièrement. Cette circonſtance, qui accompagna la naiſſance du théâtre, fut ſans doute l'unique cauſe de ce qu'Eſchyle ne s'eſt pas élevé à la hauteur à laquelle Sophocle atteignit en marchant ſur ſes traces. D'ailleurs, dans les premiers ouvrages des Grecs leur langue étoit trop fleurie,

trop épique & trop exaltée (1). Par-conſéquent ſa proſodie, trop inégale & trop lyrique, ne pouvoit nullement convenir au dialogue (2). Il fallut donc que les Grecs cherchaſſent long-tems & avec beaucoup de peine la perfection qu'ils n'avoient pas trouvée d'abord : ils corrigèrent ſans ceſſe juſqu'à ce qu'ils eurent ſubſtitué au ſtyle épique une diction plus ſimple & moins ornée, & préféré le vers ïambe au lyrique. D'après le témoignage d'Ariſtote (3), l'avantage du vers ïambe conſiſtoit en ce qu'il ſe rapprochoit le plus de la proſe ; ainſi, ſuivant le ſentiment de ce philoſophe même, c'eſt la proſe qui convient le mieux au poëme dramatique. Si les Grecs euſſent continué à perfectionner leur théâtre, on peut raiſonnablement ſuppoſer qu'en préférant le meilleur au

(1) Voyez *Ariſtot. Rhet. L. III, c. 3.* Οἱ τας τραγωδιας ποιουντες ὡσπερ εκ των τετραμετρων εις το ιαμβειον μετεβησαν, διοτι το τω λογω τουτο των μετρων ὁμοιοτατον εἰναι των αλλων· ἐτι και των ονοματων αφηκασι, ὁσα παρα την διαλεκτον εστιν ὁις δ'οἱ πρωτοι εκοσμουν, και ἐτι νυν οἱ τα ἑξαμετρα ποιουντες, αφηκασι.

(1) Voyez auſſi *De Poët. c. 4. & de Rhet. L. II, c. 1, L. III, c. 3.*

(3) *Idem*, aux endroits cités.

bon, ils auroient ſubſtitué la proſe même à un mètre plus proſaïque. Mais ils furent dominés par un préjugé égal à celui qui aſſervit aujourd'hui nos voiſins ; perſonne n'eut le courage de bannir entièrement la verſification de la ſcène dont elle s'étoit emparée ; d'ailleurs, il leur parut que Sophocle avoit porté l'art au plus haut degré de perfection, & qu'après ſes ſublimes ouvrages il étoit impoſſible de rien produire de mieux. Ariſtote lui-même dit, « Qu'a-» près beaucoup de changemens & de » révolutions la tragédie ſe repoſa, » quand elle eut tout ce qui lui étoit » propre (1) ».

Cependant il ne faut pas paſſer ſous ſilence une circonſtance importante qui auroit difficilement permis aux poëtes grecs d'introduire la proſe dans leurs compoſitions théâtrales, quand même ſa convenance auroit été généralement reconnue par la ſuite. Il s'agit de la grandeur extraordinaire de leurs théâtres & de la foule immenſe des ſpectateurs. Voici un paſſage de Diderot

(1) *De Poët. l. c.* πολλας μεταβολας μεταβαλουσα ἡ τραγῳδια επαυσατο, επει ειχε την ἑαυτης φυσιν.

qui eſt trop curieux à tous égards pour ne pas le rapporter en entier. « N'eſt-» il pas aſſez vraiſemblable », dit-il (1), « que le grand nombre de ſpectateurs » auxquels il falloit ſe faire entendre, » malgré le murmure confus qu'ils » excitent, même dans les momens » attentifs, a fait élever la voix, dé-» tacher les ſyllabes, ſoutenir la pro-» nonciation, & ſentir l'utilité de la » verſification? Horace dit du vers dra-» matique : *Vincentem ſtrepitus & na-» tum rebus agendis* (2). Il eſt com-» mode pour l'intrigue, & il ſe fait » entendre à travers le bruit. Mais ne » falloit-il pas que l'exagération ſe ré-» pandit en même-tems, & par la même » cauſe, ſur la démarche, le geſte & » toutes les autres parties de l'action? » De-là vient un art qu'on appella la » déclamation.

» Quoi qu'il en ſoit; que la poéſie » ait fait naître la déclamation théâ-» trale; que la néceſſité de cette dé-

(1) Diderot, *Second entretien après le Fils naturel.* Comparez-y Mercier, *Du Théâtre*, ou *Nouvel Eſſai ſur l'art dramatique*, *p. 301*, *not. b.*

(2) *Ad Piſones*, *v. 82*

» clamation ait introduit, ait ſoutenu
» ſur la ſcène la poéſie & ſon emphaſe ;
» ou que ce ſyſtême, formé peu-à-peu,
» ait duré par la convenance de ſes
» parties, il eſt certain que tout ce que
» l'action dramatique a d'énorme, ſe
» produit & diſparoît en même-tems.
» L'auteur laiſſe & reprend l'exagéra-
» tion ſur la ſcène ».

Maintenant adoptez de ces genres de repréſentations celui qui vous plaira le plus : celui de Diderot ou le mien, ou l'un & l'autre ; l'argument fondé ſur l'exemple des anciens n'en ſera pas moins affoibli dans tous les cas. Si les anciens n'avoient pas atteint la perfection idéale de la ſcène, il s'enſuivroit que nous devons nous efforcer moins à les égaler qu'à les ſurpaſſer ; & ſi la verſification tenoit chez eux à certaines circonſtances étrangères, il faut que l'une ceſſe du moment où les autres n'exiſtent plus ; car ce ſeroit une folie de vouloir conſerver une choſe dont on peut ſe paſſer, & tandis que le beſoin qui l'a fait inventer n'a plus lieu. Si, par une conſéquence naturelle, on ſuppoſe que le jeu théâtral des anciens ait été réellement analogue au reſte de leur ſyſ-

tême dramatique, & qu'il ait pris un caractère plus élevé & plus pompeux, il ne peut alors, ni ne doit faire loi pour les acteurs modernes. Le ton des ouvrages mêmes peut se changer, & la manière de les représenter peut non-seulement, mais doit en effet éprouver la même variation.

Il vous est très-facile d'appercevoir les avantages qui résultent de ce raisonnement : à la vérité, rien n'est encore prouvé en faveur de la prose ; mais on peut dire qu'il n'y a également rien de prouvé contre elle ; de manière que les deux parties se trouveroient encore d'une égale force, si ceux qui plaident la cause de la versification ne s'étoient pas attachés précisément à détruire le principal argument allégué en faveur de la prose. Il y a plus de quarante ans qu'un écrivain allemand se déclara contre l'emploi de la versification dans les pièces de théâtre, qu'il regardoit comme invraisemblable & contre nature : « Car, » disoit-il, des hommes qui développent » leurs pensées sans y être préparés, ne » peuvent s'amuser à compter des syl- » labes & à disposer méthodiquement » leurs discours suivant tel ou tel mètre ;

» en un mot, il eſt impoſſible qu'ils » parlent en vers ſans s'écarter de la » nature & de la convenance (1) ». Schlegel, quoique l'ami de cet écrivain, défendit avec beaucoup de vivacité la cauſe de la verſification, à laquelle il tenoit comme poëte comique; il convint à la vérité de l'invraiſemblance, mais il nia hautement qu'une comédie écrite en vers doit être regardée comme moins bonne qu'une comédie écrite en proſe. Selon lui, on donnoit une trop grande extenſion au principe de l'imitation; & en effet, ſi ce principe n'eſt pas circonſcrit par une détermination bien préciſe, on peut s'en ſervir avec ſuccès pour détruire toute la poéſie en général. « Il n'exiſte, » dit Schlegel, aucune production de » l'art, quel qu'en ſoit le genre, qui » ne pèche contre la vraiſemblance » d'une manière ou d'une autre; la co- » médie même, ſans parler de la verſifi- » cation, a d'autres défauts de cette » eſpèce, que non-ſeulement on to-

(1) *Supplémens critiques, n.* 23 de l'année 1740. *Preuves qu'une comédie écrite en vers ne peut pas être bonne.* (en allemand.)

» lère, mais qu'on exige même expreſ-
» ſément. Perſonne ne demande une
» exacte & ſcrupuleuſe imitation de la
» nature ; le bon goût en ſeroit même
» bleſſé. C'eſt une règle générale pour
» tout artiſte de ne jamais rendre ſon
» ouvrage d'une ſi parfaite reſſemblance
» à l'original, qu'aucune marque ſen-
» ſible ne puiſſe en indiquer la diffé-
» rence. Or, dans la comédie la ver-
» ſification eſt préciſément le moyen
» le plus heureux qu'on puiſſe employer
» pour diſtinguer l'imitation des évé-
» nemens de la vie, de la réalité même
» de ces événemens : les mœurs, les
» actions, les diſcours, tout en un mot
» eſt pris dans la nature. On ne doit,
» en général, porter aucune atteinte
» à la vérité, en imitant tout ce qui
» eſt eſſentiel ; mais il ne faut pas non
» plus oublier jamais qu'on eſt poëte,
» & que le devoir de celui-ci eſt de tra-
» vailler à produire le plus grand plaiſir
» poſſible ; parconſéquent à réunir tou-
» tes les beautés qui ne ſont pas incom-
» patibles entr'elles. Par cette raiſon
» on cadence le diſcours par un mètre
» nombreux & harmonieux ; &, en rem-
» pliſſant ainſi l'obligation des artiſtes,

» en général, on ſatisfait en même-
» tems au devoir particulier du poëte:
» on diſtingue l'imitation de l'original,
» & ce même moyen ſert à flatter
» agréablement l'oreille (1) ».

Aucun des apologiſtes poſtérieurs de la verſification n'a donné des raiſons qui ſoient préférables à celles de Schlegel que je viens de rapporter. Celles de Hurd ne préſentent pas la même fineſſe, & n'ont pas autant de poids (2); auſſi je ne me rappelle pas que perſonne les ait jamais combattus d'une manière victorieuſe. Au contraire, les raiſonnemens des critiques paroiſſent autant favoriſer la verſification que le ſentiment des amateurs de la ſcène y ſemble être défavorable. Si par haſard la proſe obtient quelquefois la préférence, ce n'eſt uniquemenr que parce qu'on exige une plus grande perfection de la part du poëte que du proſateur; que les perfections eſſentielles du drame

---

(1) Voyez les *OEuvres de Jean-Elie Schlegel, T. III, n. 4. Lettre ſur la Comédie écrite en vers.* (en allemand.)

(2) Voyez *Epîtres d'Horace aux Piſons & à Auguſte, Partie II, Diſſertation I.*

ne s'allient que difficilement à une verſification aiſée & coulante ; & qu'après tout, le ſimple plaiſir de l'oreille ne mérite ni le ſacrifice de beautés ſublimes, ni les peines infinies qu'il en coûte au poëte pour les exprimer en beaux vers. --- Vous voyez que ce raiſonnement aſſure tous les avantages à la verſification ; elle reſte en poſſeſſion de l'idéal, & la proſe n'eſt qu'un pis-aller pour celui à qui la nature a refuſé le génie poétique. Mais la cauſe de la proſe eſt-elle en effet aſſez mauvaiſe, pour que l'on ſoit forcé de ſe ſoumettre à de pareils argumens ? Cela arrivera ſans doute, à moins qu'on ne prouve que la proſe mérite la préférence ſur la verſification par l'idéal du drame ; qu'après la mort de Molière, on n'auroit pas dû mettre ſon *Avare* en vers ; qu'au contraire, il auroit fallu mettre en proſe ſon Miſanthrope ; que même la tragédie écrite en vers eſt infiniment plus foible que celle qui eſt en proſe. --- Je dis plus foible, parce que dans ce genre de poëmes il ne s'agit pas de rhythme & d'harmonie, mais du plus grand effet poſſible, & parce que c'eſt encore une queſtion à examiner,

miner, ſi le rhythme & l'harmonie du vers concourent toujours à l'effet, ou ſi l'effet n'en eſt pas quelquefois affoibli? Je le répète, il faut fournir la preuve complette que je viens d'indiquer, ou l'on fera mieux d'abandonner la partie. Il ſeroit honteux de triompher moins par le mérite & le bon droit de ſa cauſe, que par l'abandon généreux que la partie adverſe pourroit faire de ſes moyens de défenſe.

La ſuite vous démontrera ſi je ſuis en état de fournir réellement la preuve qu'on exige. Pour le moment je me borne à obſerver qu'en reprochant au geſte plus pathétique de ne pas être naturel, on en tirera auſſi peu d'avantage qu'en faiſant le même reproche au rhythme du diſcours; car l'on pourroit répondre que ce jeu eſt un nouveau moyen de diſtinguer l'imitation de la nature, qu'il a plus de grace, plus de charme & plus de beauté que la manière ordinaire dont les hommes accompagnent & ſoutiennent leurs diſcours par des geſtes; qu'ainſi l'acteur peut & doit s'en ſervir, parce que ſon devoir, comme celui de tous les autres artiſtes, en général, eſt de chercher à

exciter le plus grand plaiſir par la réunion de toutes les beautés compatibles entr'elles. On ne peut nier que ce ne ſoit une faute grave de la part de l'acteur de rendre d'une manière fauſſe certains ſentimens. Au reſte, cette diſcuſſion ne ſeroit pas ici à ſa place. Mais on ne peut lui faire aucun reproche de donner plus d'énergie à ſes expreſſions, de manière même à s'élever au-deſſus de la nature; parce que l'obligation où il eſt de produire le plus grand effet poſſible lui permet & lui commande même d'outrer ſon jeu. --- Vous reconnoiſſez ſans doute ici la juſteſſe de la remarque que j'ai faite plus haut; ſavoir, que les queſtions qui concernent le nombre & le geſte ſont les mêmes au fond, & qu'en répondant à l'une ou à l'autre on éclaircit également bien la matière.

LETTRE XXXVI.

Vous avez raiſon, mon ami ; il y a plus d'exactitude & de juſteſſe dans les recherches de M. Eberhard ſur le principe de l'imitation que dans celles de ſes prédéceſſeurs, & je vous remercie de ce que vous avez bien voulu rappeller à mon ſouvenir un ouvrage où j'ai puiſé de nouvelles lumières. Il me ſemble que je n'aurois pas eu beaucoup de peine à aſſocier mes idées à celles de ce philoſophe ; quoique, d'après un certain paſſage de ſon ouvrage, il paroiſſe vouloir favoriſer la verſification. Mais le plan de mon raiſonnement étant déjà dreſſé il ſeroit trop pénible de le refondre : je préfère donc de jetter ici mes idées ſur le papier dans le même ordre que je les ai developpées dans ma tête, en vous laiſſant le plaiſir d'en faire la comparaiſon avec celles de l'auteur dont nous venons de parler.

Le poëte n'imite pas uniquement pour le plaiſir d'imiter ; le premier mérite de ſon ouvrage ne conſiſte pas eſſentiellement dans la plus parfaite reſſemblance

à la nature, mais dans le plus grand effet qu'il peut produire ; & pour ne pas manquer cet effet, il lui eſt permis de s'écarter de l'original dans ſon imitation, en renchériſſant ſur ce que les bornes eſſentielles de ſon art lui commandent à cet égard. Voilà, ce me ſemble, autant de vérités, ſur leſquelles nous ſommes tous d'accord. Nous voulons qu'on retranche tout ce qui peut affoiblir l'effet ou lui nuire, & qu'on y ajoute tout ce qui peut le favoriſer ou l'augmenter. Mais je crains que nous n'ayons ſouvent une idée trop générale de cet effet, & que par rapport à lui nombre de choſes ne nous paroiſſent plus indifférentes & plus inſignifiantes qu'elles ne le ſont réellement. Chaque poëte a ſans contredit pour but de cauſer du plaiſir ; mais combien les eſpèces de ce plaiſir ne peuvent-elles pas être multipliées & variées ? Ce qui convient à l'une eſt ſouvent incompatible avec l'autre : tel aſſaiſonnement qui releve le goût d'un mêt rendroit un autre fade. Des beautés très-compatibles, en général, avec l'idée d'un poëme, peuvent cependant être-en contradiction avec un genre particulier

de poëſie, où le plaiſir de l'ame doit être le réſultat d'une eſpèce déterminée d'occupation; ainſi tout ce qui détruit celle-ci, doit néceſſairement détruire l'autre. Qu'on ne ſe hâte donc pas de conclure, que tous les poëmes peuvent & doivent être écrits en vers, parce que le but principal du poëte eſt de plaire, & que l'effet de la verſification conſiſte à produire du plaiſir. Qu'on ſe demande plutôt auparavant, ſi la verſification n'a pas quelque propriété particulière, qui gêne autant une eſpèce d'occupation agréable de l'ame qu'elle en facilite une autre?

La verſification n'eſt pas, ainſi qu'on le croit, en général, une choſe de pur agrément; il ne faut pas la conſidérer ſimplement comme un bel organe, dont le ton plein, pur & arrondi rend la prononciation plus nette & plus ſonore, & qui par cette raiſon devient précieux pour toute eſpèce de déclamation; la verſification par elle-même diſpoſe déjà à la déclamation, elle la favoriſe & invite à l'employer; elle donne plus de caractère, plus d'énergie au diſcours & ſert, en même temps, de moyen pour en faire

ſortir le ſens & le ſentiment d'une manière plus frappante. Chaque mètre eſt une imitation d'une certaine marche caractériſtique des idées & de leur développement ; il répond donc à une certaine eſpèce particulière de ſentiment & de ſituation de l'ame, en conſervant toujours ſon caractère propre, tantôt plus caché, tantôt plus fortement prononcé. Dans l'un de ces mètres adoptés par la poëſie, l'on ne peut méconnoître la molleſſe & la douceur ; l'autre eſt plein de feu & d'énergie, tandis qu'un troiſième ſe diſtingue par un ton ſévère & majeſtueux : celui-ci eſt inégal & rapide, celui-là ſe traîne avec langueur ; pendant que l'un élève l'ame, l'autre l'abat ; en un mot, leurs mouvemens ſont égaux, heurtés, doux ou pompeux ſelon leurs propriétés reſpectives. Par cette raiſon le choix du mètre ne peut pas être indifférent au poëte, qui doit avoir ſoin de le déterminer d'après l'effet qu'il veut produire ; & ſon ouvrage manquera plus ou moins ſon effet ſuivant que ce choix ſera heureux ou mauvais.

Maintenant repréſentez-vous un mètre compoſé entièrement de meſures, peut-être auſſi de rhythmes pareils

& uniformes ; & vous ne tarderez pas à concevoir, que leur emploi peut contribuer infiniment à augmenter l'effet d'un poëme lyrique, didactique ou du genre deſcriptif. Mais en ſera-t-il de même de l'effet d'un ouvrage dramatique ? --- Un ſentiment unique domine dans l'ame du poëte lyrique ; elle en eſt pénétrée ; ſes facultés, ſes affections les plus ſécrettes, montées, pour ainſi dire, toutes à l'uniſſon, en ſont maîtriſées. Que ce ſentiment ſoit de la joie, de l'amour, de l'orgueil ; en un mot, une de ces affections dont la marche eſt égale, régulière & uniforme : quel moyen plus naturel & plus propre à produire le même ſentiment dans l'ame de l'auditeur pourra employer le poëte, que celui d'une ſuite de ſyllabes d'une meſure uniforme & rigoureuſement adaptée à la marche de ce ſentiment ? Dans des vers d'une meſure égale ou ſuivis régulièrement de vers d'une meſure moins longue, dont la cadence épuiſe ſans effort la reſpiration ſoutenue juſqu'alors, la molleſſe & l'indolence du trochée conviendront le mieux au ſentiment triſte qui allanguit l'ame du poëte élégiaque ; ſentiment qui, depuis ſon origine juſ-

qu'à ſa fin, ſe développe d'une manière lente & uniforme, ſans écarts bruſques & ſans tranſitions inattendues. Des impreſſions analogues à la marche des idées produites par le poëte ſur les ſens de l'auditeur détermineront donc dans l'ame de celui-ci une ſucceſſion égale des mêmes idées. Dans la poéſie deſcriptive, lorſque le poëte-peintre, après avoir conſidéré ſon objet ſous tous les aſpects, en conſerve une impreſſion auſſi vive que durable d'étonnement, de ſatisfaction, ou d'un charme ſympathique; combien alors le mètre choiſi & travaillé avec ſoin ne peut-il pas augmenter l'effet du tableau! Et dans le poëme didactique, lorſque l'indignation avec laquelle le poëte pourſuit les vices, remplit entièrement ſon ame, en même-tems que le ſentiment de la grandeur, de l'importance & du caractère ſublime des vérités qu'il annonce, en dirige toutes les facultés vers un objet unique, le choix du mètre convenable ne peut manquer de rendre ſa verve plus énergique. Si dans l'un ou l'autre genre de ces poëmes il ſe préſente certaines dégradations, de legers mêlanges de ſentimens étrangers, ou des digreſſions

intéreſſantes à employer, il eſt facile de les faire valoir avec ſuccès, ſoit par la meſure & l'harmonie de mots propres, bien choiſis, par la diſtribution adroite de la céſure, par de petites irrégularités ménagées à deſſein, ou par un différent arrangement des périodes. Je conviens qu'il n'eſt ni naturel, ni vraiſemblable qu'un cœur plein d'un ſentiment quelconque, ou qu'un eſprit occupé de la recherche de vérités importantes, s'attache avec tant d'attention à la partie mécanique du diſcours; cependant il faut convenir que l'emploi heureux de cette même partie, (pourvu que le travail qu'il coûte ſoit caché avec art) contribue infiniment à augmenter l'effet; & le premier devoir du poëte eſt de produire de l'effet.

Le poëte dramatique ſe trouve dans une poſition très-différente. Qu'on cherche à approfondir les propriétés eſſentielles de ce genre de poéſie, & l'on reconnoîtra ſur le champ que dans la tragédie, ainſi que dans la comédie, l'ame ne doit pas être affectée d'un ſeul, mais de pluſieurs ſentimens, dont la variété, ménagée par des tranſitions & des oppoſitions heureuſes;

fait toute la beauté des pièces de théâtre, en même-tems qu'elle en assure l'effet. Mais si c'est-là le but que le poëte dramatique doit se proposer, il reste à savoir s'il peut lui être avantageux de s'assujettir dans tout le cours de son ouvrage à un mètre invariable? N'affoiblira-t-il pas l'expression de nombre de sentimens par le défaut d'harmonie qui se trouvera entre la partie mécanique & le véritable sens du discours: par exemple, en rendant les emportemens de la colère par les mêmes trochées dont se sert la douce & sensible pitié; ou en faisant employer par celle-ci les mêmes iambes par lesquels la colère aime à s'exprimer, ne diminuera-t-il pas l'effet dans l'expression de l'un & l'autre sentiment? Les anciens, qui paroissent avoir senti mieux que nous cette disconvenance, eurent grand soin, par cette raison, de ne pas employer, dans leurs ouvrages dramatiques, un mètre régulier; ils le varièrent sans hésiter par-tout où le changement de la nature d'une passion paroissoit le demander; & peut-être ne seroit-ce pas un travail tout-à-fait ingrat pour quelque moderne Démétrius Triclinius de parcourir les tragiques grecs, uniquement dans la vue

d'apprécier le motif de pareilles variations à raiſon des ſituations & des nuances que prenoient les affections dominantes de leurs perſonnages. A la vérité, Quintilien a blamé Térence de ce qu'il n'avoit pas conſtamment employé le vers ïambe de ſix pieds (1) ; mais avec quelle raillerie amère Bentley n'a-t-il pas relevé cette critique (2) ? Il me ſemble

---

(1) *Inſtit. Orat. L. X. c. 1. In comœdia maximè claudicamus — — licet Terentii ſcripta ad Scipionem Africanum referantur : quae tamen ſunt in hoc genere elegantiſſima, & PLUS ADHUC HABITURA GRATIAE, SI INTER VERSUS TRIMETROS STETISSENT.*

(2) *In Praefat. ad Terent. — Mirificum ſanè magni Rhetoris judicium ! — — Crederes profectò, hominem nunquam ſcaenam vidiſſe, nunquam comœdum partes ſuas agentem ſpectaviſſe. Quid voluit ? Quod nec Menander nec ullus graecorum fecit, Terentius ut faceret ? UT IRA, METUS, EXULTATIO, DOLOR, GAUDIUM, ET QUIETAE RES ET TURBATAE, EODEM METRO LENTÈ AGERENTUR ? Ut tibicen paribus tonis perpetuoque cantico ſpectantium aures vel delaſſaret vel offenderet ? Tantùm abeſt, UT EO PACTO PLUS GRATIAE HABITURA ESSET FABULA, ut quantumvis benè morata, quantumvis bellè ſcripta, gratiam prorſùs omnem perdidiſſet. Id primi artis inventores pulchrè videbant, delectabant ergò varietate ipsâ diverſaque* ἄδη καὶ παδη *diverſo carmine repreſentabant.* Marius Victorinus, *p.* 2500 : *NAM ET MENANDER IN COMOEDIIS FREQUENTER A CONTINUATIS JAMBICIS VERSIBUS AD TROCHAÏCOS TRANSIT ET RURSUM AD JAMBICOS REDIT. Non ità tamen agebant veteres, ut ab uno in aliud*

qu'on pourroit juſtifier Quintilien ; cependant Bentley a ſans contredit raiſon, de ſoutenir que c'eſt pécher contre toute convenance que d'aſſujettir à un mètre invariable & uniforme l'expreſſion de tant d'affections ſouvent diamétralement oppoſées entr'elles. Je ne diſconviens pas que la déclamation puiſſe diminuer cette faute & peut-être la rendre preſqu'inſenſible ; moins cependant dans les vers alexandrins que dans les ïambes de dix pieds. Mais je penſe que l'effet ſeroit toujours plus grand, ſi, en venant au ſecours de l'acteur par une ordonnance convenable du mètre, on l'invitoit, par le moyen du nombre, au véritable genre de déclamation ; en lui aſſignant ou en lui donnant, pour ainſi dire, le ton, afin qu'il ne puiſſe le manquer dans aucune ſituation ; en un mot, ſi le poëte dramatique, loin d'augmenter le travail de l'acteur, vouloit le lui alléger, en indiquant, par le choix exact du mètre, les nuances & l'accent de la déclamation que l'expreſſion de l'affection dominante exige.

---

planè contrarium repentè exilirent, ab jambicis in dactylicos, ſed in propinquos trochaïcos, ipſo tranſitu paenè fallente.

Les poëtes modernes, de tous les pays de l'Europe, paroiſſent avoir fait plus de cas du jugement de Quintilien, que de l'exemple qui leur a été donné par Sophocle & par Ménandre. Autant que je m'en ſouviens, ils ont tous préféré le mètre uniforme à celui dont la meſure eſt variée ou mêlée; la plupart même ſe ſont aſſujettis à la rime ſans aucun égard aux raiſons par leſquelles différens critiques, & principalement Iſaac Voſſius (1), ont combattu ce double abus. Ce fut ſans doute la force de l'habitude, peut-être auſſi un certain ſentiment confus d'une plus

---

(1) *De Poëmatum cantu & viribus Rhythmi, p. 79, ſeq.* —— *Antiqui jambicos verſus trochaïcis & anapaeſticis ſoliti fuere alternare, cum varietas delectat & ſimilitudo mater ſit ſatietatis. Huc* ACCEDIT, QUOD, CUM IN OMNIUM DRAMATUM GENERE DIVERSORUM AFFECTUUM ET PERSONARUM HABENDA SIT RATIO, ABSURDUM OMNINÒ SIT, SI OMNIA EODEM METRO PERAGANTUR, A QUO TAMEN VITIO HODIERNI COMICI ET TRAGICI NON SIBI CAVENT, UTPOTE QUORUM INTEGRA DRAMATA EODEM CARMINIS GENERE ABSOLVANTUR. *Multo etiamnum magis id ipſum offenderet, ſi in hodierna poëſi quantitas metrica obſervaretur.* NAM CUM SINGULI AFFECTUS PECULIARES HABEANT MOTUS, ANNON IPSI NATURAE VIS INFERTUR, SI CONTRARIOS AFFECTUS IISDEM EXPRIMAMUS MOTIBUS?

grande beauté que produit l'uniformité du mètre, qui les engagèrent à rejetter avec opiniâtreté le ſentiment que ces critiques leur ont oppoſé. Quoique la vérité de ce ſentiment me paroiſſe inconteſtable, néanmoins les motifs ſur leſquels il eſt appuyé ne me ſatisfont pas entièrement, puiſque je prétends bannir de tout ouvrage dramatique la verſification, pour mettre à ſa place la proſe; car ces motifs ne proſcrivent pas ce mêlange du mètre uſité chez les anciens, dont la ſoupleſſe, en adoptant, par exemple, dans le hexamètre des meſures très-variées, le rend propre à toutes ſortes d'expreſſions. Je prévois que, pour proſcrire également ce dernier mètre moins monotone, il faudra puiſer dans la nature même du drame des moyens plus déciſifs que ne le ſont les raiſons des critiques dont je viens de parler.

LETTRE XXXVII.

LA remarque, que le poëte épique ſe montre lui-même ſur la ſcène, tandis que le poëte dramatique, au contraire, ſe cache derrière les perſonnages qu'il fait agir ſur le théâtre, eſt auſſi ancienne, qu'elle a été peu approfondie relativement aux conſéquences importantes qui en découlent. Voici, ce me ſemble, la meilleure manière de rendre l'idée qu'on attache à cette remarque. Dans le récit épique il n'y a qu'un ſeul perſonnage qui raconte de ſuite les événemens qui ſont l'objet de ſon poëme; avant que de communiquer ſes idées à autrui, il les a déja conçues, claſſées, embellies, de ſorte que dans le moment même du récit aucun autre objet n'occupe ni ſon eſprit ni ſon cœur. Le poëme dramatique, au contraire, offre des perſonnages, qui, dans chaque ſituation du moment, ſe trouvent dans l'embarras réel des perſonnes qui ſe communiquent leurs idées à l'inſtant même qu'elles les conçoivent, & leurs

affections au moment qu'elles en éprouvent l'impreſſion ; de manière que, loin d'être uniquement occupées à exprimer ces ſentimens & ces idées, elles tendent toujours à un but déterminé, & s'élancent ſans ceſſe, par la penſée, dans l'avenir, en éprouvant continuellement des modifications & des changemens, ſouvent contraires, dans leur ſituation intérieure & extérieure, ſoit par leur action propre, ſoit par des impulſions étrangères. Dans le récit, nous entendons parler un témoin qui embraſſe d'un coup-d'œil toute la ſuite des événemens qu'il raconte, & qui en connoît toutes les parties ſuivant leurs rapports ; qui, au ſurplus, en nous plaçant dans ſon point de vue, veut nous faire partager l'impreſſion que cette ſuite d'événemens paſſés, & ſeulement intéreſſans pour l'imagination, a produite ſur lui-même. Il a le droit de rejetter de ſon récit tous les détails peu importans, ou de les rapprocher; il lui eſt permis de donner ſeulement les réſultats de longs diſcours, de ſéries entières de ſentimens variés, & de longues réflexions, qui, lorſqu'elles occupoient l'ame de ſes héros,

rôs, étoient ſouvent accompagnées d'embarras & d'inquiétude. Quand il fait parler ſes perſonnages, il ne lui eſt pas interdit d'abréger leurs diſcours, & d'en donner ſeulement le réſumé, pourvu qu'il n'en altère point l'eſſence; & rien ne l'empêche de préſenter leurs idées dans une liaiſon, que dans le principe elles ne devoient, ni ne pouvoient même pas avoir; enfin comme un témoin qui ſe rappelle moins les mots que les choſes, il peut prêter à ſes perſonnages ſes propres expreſſions, toutefois en caractériſant leurs diſcours par le ſentiment principal qui convient à chaque ſituation. Il n'en eſt pas ainſi du drame. Dans le moment que nous voyons agir, nous entendons auſſi parler les perſonnages eux-mêmes; pour eux le moment préſent eſt réel, & l'avenir incertain; ils ſe préſentent à nos regards dans chaque ſituation ſous les formes propres à leurs caractères, avec les plus légères modifications de leur ame, & avec les impreſſions fugitives & foibles, que, durant le développement de l'intrigue, la réaction continuelle de l'un ſur l'autre produit alternativement & ſans aucune interruption; leur ſenti-

ment, toujours conforme à la ſituation, ſe montre ſans ceſſe tel qu'il eſt; foible ou impétueux à ſa naiſſance, impérieux dans ſes progrès, maîtriſé quelquefois, ou à demi éteint, caché pour un moment, pour reparoître enſuite avec plus de force; en un mot, aucune de ces nuances n'eſt perdue pour le ſpectateur, & ſous ſes yeux les perſonnages forment, abandonnent, reprennent, modifient, rejettent ou adoptent les projets que commandent les événemens ou les circonſtances dont ces événemens ſont accompagnés.

Tous les traits caractériſtiques qui diſtinguent les perſonnages du poëme dramatique de ceux de tout autre poëme peuvent être préſentés à l'eſprit en une ſeule idée, qui eſt celle de la réaliſation de leur préſence actuelle; c'eſt-à-dire, de faire penſer, parler & agir ces perſonnages de manière que l'action paroiſſe ſe paſſer réellement ſous nos yeux; & c'eſt de cette magie, qui en impoſe à notre imagination, que dépend tout l'effet du poëme dramatique. Le plaiſir qu'il doit cauſer eſt viſiblement fondé ſur cette connoiſſance complette de la manière dont ſe forment le nœud, l'intrigue & la

cataſtrophe d'une action ; ſur le talent du poëte dramatique à familiariſer le ſpectateur avec les caractères des perſonnages, qui, d'un moment à l'autre, ſe manifeſtent ſuivant leurs qualités individuelles, ainſi que ſur l'intérêt le plus intime que le ſpectateur prend au ſort des perſonnages qui doivent l'exciter ; intérêt qui ne peut avoir lieu dans toute ſa plénitude qu'avec la connoiſſance complette de leurs penchans & de leurs ſentimens les plus ſecrets, ainſi que de tous les détails de la ſituation de leur ame, & de l'état des circonſtances qui peuvent y avoir quelque influence.

Cela poſé, rappellez-vous maintenant la règle ſuivant laquelle il faut que le poëte, en général, évite tout ce qui peut affoiblir l'effet, pour s'attacher avec le plus grand ſoin à tout ce qui peut en aſſurer le ſuccès. En faiſant l'application de cette règle au poëte dramatique ; il en réſultera qu'il ne doit jamais mettre dans ſon imitation rien qui puiſſe nuire à l'idée de la réalité du ſujet, & moins encore qui puiſſe la détruire. Tous les changemens qu'il peut ſe permettre de faire au ſujet qu'il traite pour en augmenter

l'effet, éviter les détails ennuyeux, faire ſortir les caractères & les ſituations intéreſſantes, ne doivent porter aucune atteinte à cette illuſion qui nous fait croire que nous ſommes réellement les témoins de l'action qu'on repréſente ; au contraire, il faut que ces changemens ſoient toujours ſubordonnés à la ſituation du moment, aux idées qui s'y développent, aux ſentimens & aux deſſeins qu'ils font naître. Notre ame a d'elle-même un ſentiment qui ne la trompe jamais ; elle cherche à trouver ſa propre nature en autrui, & ne peut ſubir cette métamorphoſe qu'autant qu'elle y reconnoît les mêmes qualités qui conſtituent ſon eſſence. Un écart complet de ce qui, ſuivant ſon ſentiment, eſt uniquement vrai, doit néceſſairement détruire l'impreſſion que l'ame en devroit recevoir ; un écart moins grand rendra cette impreſſion lente, foible & confuſe. Rejettons par conſéquent du drame tout ce qui peut lui offrir la plus petite contradiction & le plus léger déſaccord avec ſon eſſence ; banniſſons-en tout ce que l'ame ne pourroit pas éprouver par elle-même, en prenant la place des perſonnages ſuivant les différentes ſituations dans leſquelles ils ſe trouvent

ſur la ſcène ; ſupprimons tous ces ſentimens que ſa nature ſe refuſe de partager, & qui font naître des difficultés & des obſtacles incompatibles avec les lois qui dirigent l'exercice de ſes propres facultés.

Maintenant vous me permettrez, mon ami, de transformer en autant de queſtions quelques obſervations dont j'ai beſoin pour completter ma preuve ; car n'eſt-ce pas en prenant pour juge le ſentiment intérieur & incorruptible de tout homme exempt de prévention & de préjugé, qu'on parvient à mettre hors de doute la vérité des obſervations qu'on peut faire ſur ce qui ſe paſſe dans notre ame ?

Ainſi, ne trouvez-vous pas, 1°. que chaque degré de ſentiment, qui, dans le moment, ne doit pas avoir lieu, & qui même peut-être ne devroit l'avoir jamais, vous révolte autant que ſi vous apperceviez un effet ſans cauſe ? Ne trouvez-vous pas également que tous les tons outrés vous bleſſent, lorſque le caractère & la ſituation des perſonnages exigent un moindre degré d'énergie ? Or, ſi dans le poëme dramatique les momens de déſordre ſont ſouvent rem-

placés par des inſtans de tranquillité ; ſi ſouvent les choſes les plus froides & les plus indifférentes en elles-mêmes doivent être dites, non pas par les perſonnages ſecondaires, mais par les principaux de la pièce, l'effet néceſſaire de chaque ton paſſionné & déplacé ne ſera-t-il pas de détruire votre plaiſir ; ou, ce qui revient au même, l'illuſion ſans laquelle le plaiſir ne peut avoir lieu ? Une trop grande égalité ne fera-elle qas tort au mérite eſſentiel des ouvrages dramatiques, c'eſt-à-dire, au développement exact & à la belle gradation des ſentimens.

2°. Votre ſentiment intérieur ne vous dit-il pas qu'aucun objet ne peut au premier moment s'emparer aſſez de toutes les facultés de notre ame pour qu'elle règle ſubitement, d'après un principe déterminé, la marche négligée & irrégulière de ſes idées, de ſorte qu'elle ſe trouve à l'inſtant même montée à l'uniſſon avec la totalité de ſes idées & de ſes ſentimens ? Ne trouvez-vous pas que de l'état de quiétude & d'indifférence il n'y a jamais de paſſage bruſque à l'état d'une affection entièrement décidée ? qu'il eſt, pour ainſi

dire, néceſſaire d'employer pluſieurs ſecouſſes, & d'exciter pluſieurs vibrations ſucceſſivement plus fortes, pour imprimer à l'ame un mouvement déterminé & uniforme, quelle qu'en ſoit l'eſpèce ? Or, ſi dans telle ſituation du drame les ſentimens ne commencent ſouvent qu'à naître ; ſi du moment de leur origine ils ſont ordinairement très-foibles, très-indécis & très-équivoques ; ſi beaucoup de ces ſentimens, après une durée momentanée, s'évanouiſſent, ſe métamorphoſent & ſe confondent avec d'autres d'une eſpèce différente ; n'arrivera-t-il pas encore que l'illuſion ſe trouvera détruite par tout ce qui ramène à cet uniſſon, à cette ſituation fixe & à ce ſentiment déterminé de l'ame ; & cet intérêt puiſſant qui entraîne le ſpectateur au point de le porter à ſe mettre à la place des perſonnages ne deviendra-t-il pas impoſſible ?

3°. En vous obſervant vous-même avec un peu d'attention, ne remarquez-vous pas que cette marche déterminée des idées n'a lieu dans l'ame que lorſqu'elle embraſſe avec toute l'énergie poſſible un ſeul objet intéreſſant, & qu'aucune idée étrangère n'occupe ſes

autres facultés ? que le ſentiment ne peut remplir pleinement le cœur, lorſque la tête eſt occupée de quelque projet, ou pendant que le jugement cherche & examine les moyens pour parvenir à ſes fins? Un pareil partage des facultés de l'ame affoiblit non-ſeulement leur énergie; mais auſſi les ſentimens qu'excitent le plus ou le moins d'apparence de ſuccès, la nature de tel ou tel moyen, la poſſibilité de tels ou tels événemens, & les rapports de tel ou tel perſonnage; ces ſentimens ſecondaires, dis-je, diminuent l'énergie du ſentiment principal en cauſant mille mêlanges & un grand nombre d'écarts, incompatibles avec cette marche franche & ce tact ſur des idées dont j'ai fait mention plus haut. Et ſi véritablement les perſonnages d'un drame ont rarement le loiſir de s'abandonner entièrement aux impreſſions qu'ils reçoivent; ſi chaque impreſſion qui les affecte réveille plutôt leur activité en rempliſſant leurs têtes de projets, & ſi l'examen & l'exécution de ces projets occupent leurs cœurs de ſentimens diſparates; alors tout ce qui contrarie ce partage & cette diſtraction des facultés de l'ame, tout ce

qui indique un jeu libre de l'imagination, ou du moins une attention arrêtée ſur un ſeul objet, ne deviendra-t-il pas dangereux à l'illuſion ? Et ſi cette illuſion, ou la perſuaſion de voir une action véritable & actuelle eſt détruite, ſera-t-il poſſible que le ſpectateur en ſoit touché ?

4°. Votre conviction intérieure ne vous dit-elle pas que le paſſage bruſque d'un ſentiment décidé à un ſentiment oppoſé eſt ſouvent beaucoup plus faux & moins convenable à la nature de l'ame, que la tranſition ſubite du repos de celle-ci à un ſentiment quelconque ? Que, par exemple, il vous eſt impoſſible de paſſer rapidement de l'emportement de la colère à la douce langueur de l'amour, ou d'une profonde mélancolie à la joie vive & légère ? de même qu'il faut du tems pour qu'un ciel couvert n'offre plus qu'un azur pur & ſans nuages, ou pour que les flots d'une mer en courroux redeviennent unis comme la ſurface d'une glace. Parconſéquent, ſi l'on conſidère la mobilité continuelle des ſentimens dans le poëme dramatique tout ce qui contrarie la marche conſtante de la nature, tout ſaut, toute

tranſition ſubite & bruſque d'un ſentiment à un autre empêchera l'illuſion & l'effet, préciſément parce que le ſpectateur ne pourra pas ſuivre ces changemens rapides avec une égale célérité ?

Je me flatte que vous ne répondrez négativement à aucune de ces queſtions, & que toutes les obſervations ſur leſquelles elles ſont fondées vous paroîtront auſſi vraies que frappantes ; ajoutez-y maintenant la remarque que j'ai rapportée dans ma précédente lettre, & qui n'avoit pas échappée aux anciens ; ſavoir, que le nombre du diſcours & la ſituation de l'ame ſont toujours dans la plus parfaite harmonie ; qu'un certain mètre déterminé indique toujours un certain ſentiment déterminé, & qui ne peut être en colliſion avec celui qu'on ſe propoſe d'indiquer ou d'exciter, ſans que ce ſentiment n'en ſoit affoibli ou troublé ; ajoutez-y, dis-je, cette remarque & la queſtion : ſi le poëte dramatique doit écrire en vers ou en proſe ſera décidée. S'il écrit toute ſa pièce en vers, il bleſſera ſouvent le bon goût par un ton trop déterminé en rendant des choſes inſignifiantes ;

un double écueil le ſera échouer : des diſcours trop communs pour le vers, ou des vers d'un ſtyle trop élevé pour le ſens du diſcours ; par l'uniformité du nombre il donnera une détermination trop décidée au ſentiment, & par-là il ſe privera d'une des plus grandes beautés dont le tableau dramatique ſoit ſuſceptible, & qui conſiſte dans la peinture des ſentimens à meſure qu'ils naiſſent, ſe fortifient, ſe combinent avec d'autres, ou diminuent & s'évanouiſſent. Si le poëte dramatique n'écrit pas toute ſa pièce en vers, il reſtera toujours un intervalle entre les vers & la proſe, & preſque par-tout le mètre donnera une détermination à la marche des idées, que dans la ſituation du moment le perſonnage ne peut avoir, ou du moins conſerver un inſtant ; une détermination qui ſera toujours fauſſe, ſi, en éprouvant un ſentiment, il doit en même-tems penſer, péſer des moyens, concevoir des plans, les pourſuivre & les exécuter. Au milieu de l'intrigue, dans le tumulte de l'action, à la naiſſance des ſentimens, dans leurs changemens, & à leur ceſſation ils ne ſont que des approximations ; ſi, comme

on le doit, on veut mettre quelque harmonie entre le nombre & ces ſentimens, le nombre ne peut de même conſiſter qu'en rapprochemens, qu'on n'atteindra jamais parfaitement, à moins qu'on ne ſe ſerve d'un mètre & d'un rhythme libre & varié : mêlange que la proſe offre ſeule; ainſi, ce que j'ai voulu vous prouver, ſavoir, la néceſſité de l'emploi de la proſe eſt fondé ſur l'idéal même du poëme dramatique. Les raiſons que j'en ai données ſont générales; elles prouvent auſſi-bien contre le mètre uniforme & invariable que contre celui qui eſt mêlé de ſyllabes d'inégale meſure. Ce que j'ai déduit en détail dans ma précédente lettre concerne plus particulièrement le premier de ces mètres, parce qu'une uniformité de ſyllabes ne peut convenir à l'expreſſion de ſentimens qui varient ſans ceſſe; & j'ai allégué contre le dernier que ſes tranſitions bruſques ſeroient contraires à la durée & au développement ſucceſſif des idées. Chaque variation trop ſubite dans une meſure une fois donnée eſt déſagréable, parce qu'elle trouble & arrête l'ame dans ſes opérations; on ſe voit fruſtré de l'avantage qu'on ſe propoſoit,

en anticipant ſur le diſcours des perſonnages ; on ſe trompe, on ſe perd, & l'on ſe trouve privé de cette marche libre de toute entrave avec laquelle on voudroit pourſuivre les idées. C'eſt préciſément, à mon avis, ce que Quintilien penſoit en faiſant la critique du jugement dont j'ai parlé plus haut, & ce ſeroit auſſi ſur quoi je fonderois ſon apologie contre Bentley, ſi la choſe en valoit la peine.

Quant au mètre plus ſouple, qui admet non-ſeulement pluſieurs céſures, mais auſſi pluſieurs eſpèces de pieds, je demanderai avant tout, comment on voudra l'employer ? Veut-on adopter un mètre auſſi peu caractériſé, auſſi tranquille, & qui reſſemble autant à la proſe que le vers ïambe compoſé de ſix pieds, & permettre alors au poëte de diſpoſer les céſures à volonté, de mêler les ïambes de telle eſpèce de pieds qu'il voudra, même de ne pas regarder à quelques pieds de plus : on n'aura qu'à pouſſer cette liberté juſqu'à un certain degré, & l'on aura des vers dont le mètre ſe reconnoîtra difficilement, & que des corrections forcées comme celles de Bentley rendroient

ſeulement ſenſible. Veut-on, au contraire, s'en tenir à un mètre qui eſt encore aſſujetti à un certain nombre & à une certaine qualité de pieds, je répéterai alors la même queſtion : comment prétend-on l'ordonner pour qu'on ne le reconnoiſſe plus, pour qu'il ſoit preſque détruit par des céſures étrangères, par le mépris des longues & des breves, par la rencontre accumulée de voyelles, & par des éliſions extraordinaires ? Une ſemblable diſpoſition me paroît poſſible : mais ne feroit-ce pas prendre une peine inutile que de faire des vers qui ne produiroient pas un meilleur effet que la proſe ? Choiſit-on un mètre, qui en a réellement les propriétés, & qui doit auſſi être traité rigoureuſement comme tel ; ce mètre, dis-je, conſervera toujours ſon ton dominant & ſon caractère eſſentiel ; que l'on prenne donc garde ſi la vraiſemblance de l'action dramatique, & l'illuſion qui en doit être l'effet, ne perdront pas par l'emploi d'un pareil mètre. Il eſt hors de doute que le poëte épique puiſſe s'en ſervir avec avantage : l'enſemble de l'action qu'il embraſſe d'un ſeul coup-d'œil a produit

ſur lui une impreſſion déterminée & permanente ; ſon ame, montée à un certain ton général, ne le quitte jamais quoique dans toutes les différentes parties du poëme les nuances en ſoient plus ou moins fortes : & comme ce poëte cherche à placer l'auditeur dans le même point de vue que lui, à lui faire voir tout à ſa manière & conformément à ſes ſentimens, puiſqu'il a le droit de ſupprimer tout ce qui rendroit le vers froid, de reſſerrer les détails indifférens, de changer en quelque ſorte les dialogues de ſes perſonnages, lors même qu'il les met en ſcène : un ton unique & permanent peut donc être très-convenable au ſuccès de ſon ouvrage. Mais comment un pareil ton pourroit-il convenir au poëte dramatique, puiſqu'il fait agir les perſonnages eux-mêmes ſelon leurs caractères & leurs différens intérêts ; pour leſquels le préſent ſeul exiſte, tandis que le voile qui couvre l'avenir eſt à peine ſoulevé ; qui ne peuvent jamais éprouver de ſenſations ſuivant l'impreſſion que produira l'enſemble de l'action, mais ſeulement ſuivant l'impulſion d'événemens iſolés & de leurs ſituations reſpectives, & qui à la différence de leurs caractères &

de leurs intérêts ne permet pas d'être affectés également? Cependant pourquoi répéterois-je ici les preuves qui ont déja été développées ailleurs, & qui ſont dans toute leur force contre le mètre en général, & parconſéquent auſſi contre celui qui par ſa ſoupleſſe eſt plus propre à l'expreſſion de toutes ſortes de ſentimens & de ſituations.

D'après tout ce que je viens d'expoſer, je penſe pouvoir conclure : qu'à mérite égal, un poëme dramatique écrit en vers eſt un ouvrage moins poétique que celui qui eſt écrit en proſe ; car, ſi, ſuivant la meilleure explication donnée du poëme, en général, ſon eſſence conſiſte dans la perfection ſenſible du diſcours, une des conditions néceſſaires ſera ſans doute que tout ſoit dans l'accord le plus parfait ; que parconſéquent le nombre convienne d'une manière exacte au ſens des paroles, & le ſens des paroles à la ſituation actuelle des perſonnages mis en ſcène. Il y a plus ; je crois qu'on peut ſoutenir qu'il eſt infiniment moins aiſé d'écrire une pièce de théâtre en proſe qu'en vers. Celui qui en aura fait l'eſſai connoîtra ſûrement toutes les difficultés qu'il faut vaincre pour réuſſir

à peindre par le diſcours une ſérie non interrompue de ſentimens ; de manière que chaque ſentiment ait ſon juſte degré de force, ſa durée convenable & ſes nuances exactes, ſans qu'il ne s'y trouve des lacunes, des incohérences ou des tranſitions trop bruſques. Mais comme un diſcours ſuivi en vers ne reſſemble pas au langage ordinaire, le mètre fait paſſer, ſans qu'on s'en apperçoive, nombre de choſes qui ſont également contraires à la nature ; le défaut de certaines nuances, de fines touches & de préparations adroites, eſt caché par la magie de l'harmonie du vers ; la langue s'élève inſenſiblement à un ton plus noble ; la diction devant alors être égale, cette difficulté extraordinaire que le proſateur doit vaincre pour trouver l'expreſſion la plus vraie, la plus convenable, ni trop élevée & trop forte, ni trop commune & trop foible, diſparoît entiérement, pour ainſi dire, à l'égard du poëte, parce qu'il roule ſans ceſſe dans le cercle étroit des mots propres au ton qu'il a choiſi. Au ſurplus, le dérangement de l'ordre dans lequel les penſées ſe développent, ſe croiſent, ſe détruiſent & reparoiſſent enſuite avec plus de vérité, eſt bien moins ſenſible

dans la verſification que dans la proſe ; & cet ordre qui, dans tous les drames où il eſt ſcrupuleuſement obſervé, charme autant l'eſprit que le cœur du ſpectateur, n'eſt jamais parfaitement ſaiſi que par le génie vraiment inſpiré ; comme auſſi le goût le plus fin & le plus délicat peut ſeul s'appercevoir lorſqu'il y manque.

J'ai trop bonne opinion, mon ami, de votre pénétration pour qu'il me paroiſſe néceſſaire de faire, de ce raiſonnement ſur le nombre, une application détaillée au jeu du geſte. Vous vous rappellez ſans doute le parallèle que j'ai établi entre tous les arts muſicaux ; ainſi la valeur générale de mes principes ne peut pas vous échapper, & vous reconnoîtrez qu'ils ſervent à déterminer non-ſeulement le nombre, mais en même-tems le jeu & la déclamation auſſi-bien que des choſes de ce genre peuvent l'être. A la vérité, les limites ne peuvent pas être indiquées ici avec une rigoureuſe exactitude ; tout ce que l'on peut faire, c'eſt d'indiquer les écueils les plus dangereux, & de montrer au génie la route qu'il doit ſuivre pour chercher en toute choſe le meilleur & le plus

vrai. Dans une matière auſſi difficile que celle dont il eſt queſtion ici, & qui préſente une diverſité infinie de traits délicats, que le plus ou le moins approche ou écarte de la perfection, on eſſayeroit en vain de donner des règles fixes & invariablement déterminées.

LETTRE XXXVIII.

Les éloges que vous prodiguez aux principes par lesquels j'ai combattu le drame écrit en vers ſont-ils ſincères ou ironiques ? Vous trouvez ces principes d'une grande fineſſe ; pourvu que vous ne m'en conteſtiez pas la vérité, je conſens, qu'en me diſant qu'ils ſont ſubtils, vous entendiez par là qu'ils ne ſont rien moins que convaincans. Je dois obſerver que le nombre n'eſt qu'un ſimple ſupplément ajouté à l'effet total du drame, & qu'un pareil ſupplément peut paroître foible ſans qu'on puiſſe cependant lui refuſer tout effet quelconque. La corde la plus forte, comme on ſait, n'eſt qu'un tiſſu de fibres qu'un enfant met en pièces ; mais ces fibres, quand elles

ſont réunies, peuvent ſervir à enchaîner un Hercule. Un examen réfléchi nous prouve que nos ſenſations les plus énergiques, nos plaiſirs les plus vifs ne ſont que les réſultats de petites choſes qui priſes chacune ſéparément, paroiſſent inſignifiantes & ſans force, mais dont l'activité n'eſt pas moins très-réelle.

La crainte que mon raiſonnement contre la verſification du drame vous inſpire relativement à l'opéra, m'explique une choſe que je n'avois pas compriſe juſqu'à préſent, ſavoir, le zèle, je dirois preſque la paſſion, avec laquelle vous avez plaidé la cauſe des repréſentations pantomimes. Pour vous la muſique eſt le premier des arts, & vous manifeſtez ſans détour votre mépris pour une critique, qui, par de froides ſubtilités, voudroit bannir cet art charmant de la ſcène, & tarir la principale ſource de vos plaiſirs. Certes, cette critique, ſi tel étoit ſon but, ſeroit peu indulgente; mais n'êtes-vous pas trop ſévère, mon ami, en la ſoupçonnant d'une pareille impoliteſſe à votre égard? N'a-t-elle pas déja donné des preuves de ſon indulgence envers la pantomime, & ne deviez-vous pas

eſpérer de ſa ſoupleſſe & de ſa complaiſance, qu'elle auroit auſſi quelque petite diſtinction toute prête en faveur de l'opéra ? --- Il eſt vrai que ſi les mètres moins caractériſés & la déclamation oratoire doivent être rejettés du drame, à plus forte raiſon le mètre lyrique dont le caractère eſt ſi marqué, & la déclamation portée au plus haut point, c'eſt-à-dire, le chant, paroiſſent devoir l'être également. Mais ce chant, qui rend le mètre lyrique néceſſaire, a tant de douceur, il enchaîne le plus voluptueux des ſens de l'ame avec des charmes ſi puiſſans, il fait jouir celle-ci du préſent avec des délices ſi inexprimables, qu'on ne fait pas la moindre attention ou qu'on n'a aucun égard au défaut d'harmonie qu'il y a entre l'expreſſion & la ſituation réelle de l'ame, ni à l'effet lyrique mis à la place de l'effet dramatique. La vérité de l'action ſe trouve affoiblie, & parconſéquent l'effet de cette action l'eſt également ; mais ce qui ſe perd par rapport à l'ame ſe regagne d'un autre côté ; des beautés multipliées dédommagent amplement du défaut de vérité. Les vices mêmes du plan, l'incohérence des événemens,

l'expreſſion manquée de nombre de ſentimens diſparoiſſent, & les perles cachent le fil groſſier & inégal, par le moyen duquel l'adroit muſicien a eu le talent de les raſſembler. Un effet auſſi puiſſant ne peut nullement être mis en comparaiſon avec celui que produit le ſimple mètre : le principal pouvoir de celui-ci conſiſte dans ſon harmonie avec la ſituation de l'ame. Partout où cette harmonie manque, comme, par exemple, dans le poëme dramatique, il ne reſte plus que le plaiſir qu'une cadence & une harmonie régulières procurent à l'organe de l'ouie ; & ce plaiſir eſt trop foible, trop froid, pour qu'il puiſſe empêcher d'appercevoir & de ſentir le moindre écart de la vérité, & pour qu'il ſerve à le réparer. — Vous me direz ſans doute qu'il ſe trouve malgré cela des pièces écrites en vers qui ſont très-touchantes, & j'en couviens volontiers avec vous ; mais je vous demande à mon tour quelle eſt la cauſe de l'intérêt que ces pièces inſpirent? Eſt-ce, ainſi que dans l'opéra, le faux même qui ſe met à la place du vrai ? Ou n'eſt-ce pas plutôt ce reſte de vérité & de bonté de l'ouvrage que ce

faux n'a pu effacer ou obſcurcir entièrement ? --- Otez de l'opéra tout ce qu'il peut y avoir de faux, & vous en diminuerez l'effet ; ôtez de même le faux du drame déclamé, & ſon effet ſera augmenté. L'idéal de chacun de ces poëmes a des différences trop caractériſtiques pour que les mêmes principes avec les conſéquences qui en découlent puiſſent leur être appliqués.

Le jugement un peu hardi que j'ai haſardé ſur le drame des Grecs vous a déplu, & vous avez cherché à juſtifier ſa verſification, parce que ce drame étoit une eſpèce d'opéra, & que ſa déclamation ſoutenue reſſembloit au chant. J'avoue que cette circonſtance n'auroit pas dû m'échapper. Si j'en avois fait mention, peut-être me ſerois-je exprimé avec plus de retenue & de circonſpection, mais non pas avec plus de juſteſſe que vous ; je n'aurois pas refuſé aux Grecs le véritable idéal des poëmes dramatiques, mais ſeulement celui du ſimple drame, qui ne tient à aucun art étranger, & dont l'effet eſt produit par ſes propres moyens. Et de cette manière la propoſition qu'il m'importoit d'établir reſtoit toujours dans toute ſa force ; ſavoir,

que l'exemple des Grecs n'auroit pu faire loi pour nous, parce que la verſification n'étoit peut-être fondée, chez ce peuple, que ſur l'idéal particulier qu'ils avoient du drame ; que l'art qu'ils avoient aſſocié au drame rendoit cette verſification néceſſaire, & que du moment de leur ſéparation elle devenoit non-ſeulement ſuperflue, mais même très-nuiſible à l'effet. — Faites à préſent de cette manière de voir plus modérée l'uſage qu'il vous plaira, & ne me ſoupçonnez pas d'avoir voulu ravaler le mérite des Grecs.

Vous me faites deux objections touchant la règle trop générale qui ordonne de modérer l'action théâtrale, & je n'héſite pas à reconnoître la juſteſſe de la première. En effet, l'acteur doit ſe conformer à l'intention de l'auteur ; & lorſque celui-ci a écrit ſon drame en vers, ou, pour parler plus exactement, qu'il a choiſi un mètre trop caractériſé, & quand avec le nombre le ton entier de la diction eſt exalté ; il faut alors ſans doute que le jeu, ainſi que la déclamation, outrepaſſent la vérité. Diderot nous a dit la même choſe en y ajoutant la remarque, qu'au théâtre

il falloit outrer tout ou rien ; & c'eſt encore là ce que je penſois en juſtifiant les acteurs tragiques françois par le ſyſtême que les poëtes de cette nation ont adopté, & en blâmant Eckhoff de rendre avec trop de naturel certains caractères chargés(1). Il faut convenir à la vérité, qu'une contradiction manifeſte eſt toujours l'effet de la fauſſe tenſion donnée à l'action théâtrale ; cependant cette contradiction eſt moins frappante, elle eſt plus ſimple, & par cette double raiſon moins choquante, s'il y a de l'harmonie dans tous les moyens employés à déſigner un ſentiment ; que lorſque ces moyens, (ſavoir, les paroles, le rhythme, le jeu & la déclamation) ſe contrarient autant entr'eux qu'ils peuvent être oppoſés en tout ou en partie, à la ſituation momentanée de l'ame. — Ceci doit vous prouver que le parti d'attaquer la verſification (ſource tantôt néceſſaire, tantôt accidentelle d'autres fautes très-graves) plutôt que de combattre tout uniment le jeu trop outré, étoit le plus ſage & le ſeul que je pouvois

(1) Voyez la Lettre VII, *Tome III de ce Recueil, pag. 382.*

prendre. J'ai attaqué le mal par ſa racine, & j'aurois fait preuve d'imprudence ſi j'avois adreſſé mes conſeils aux acteurs, ſans les donner en même-tems, & cela de préférence, aux poëtes.

Il me ſemble que votre ſeconde remarque eſt fondée ſur un mal-entendu. L'obſervation, que chez certains peuples on prend pour nature ce qui paſſeroit pour affecté & outré chez nous, ne frappe pas au but; ou ſi cela doit être regardé comme exact, cette obſervation eſt fauſſe. N'y a-t-il donc pas, demanderai-je à mon tour, chez ces peuples d'un caractère plus vif que vous pourriez avoir en vue, la moindre différence entre le geſte oratoire, le jeu de la converſation & la danſe? N'y trouve-t-on aucune limite entre le chant, la déclamation ſoutenue & le ton ordinaire de la ſociété, aucune ſéparation entre le vers, le rhythme majeſtueux, & le nombre aiſé & familier du dialogue? Car toutes ces choſes, ainſi que nous l'avons déja vu, ſe trouvent dans des rapports & dans des liaiſons réciproques. Si ces différences doivent ſe rencontrer, & exiſtent en effet par-tout, & principalement chez les peuples les plus policés, il ne

ſuit nullement de votre obſervation que le jeu dramatique ne doive jamais ſe tenir dans de certaines limites ; il en réſulte ſeulement que ces limites ne ſont pas les mêmes pour chaque peuple ; que ce jeu aura plus de feu, plus d'énergie, plus d'élévation chez l'un, & qu'il ſera plus froid, plus foible & moins frappant chez un autre. Ceci nous conduit à une nouvelle remarque qui a été faite ſouvent, & qui ſe fonde encore ſur d'autres raiſons que celles qui viennent d'être rapportées ; ſavoir, que tout le mérite d'un acteur peut être ſenti & apprécié ſeulement par ceux, au milieu & à l'imitation deſquels il s'eſt formé, & qu'il ne peut paroître dans tout ſon éclat que ſur la ſcène nationale, & non ſur celle de l'étranger. — Ainſi que vous le voyez, je n'applique pas votre remarque concernant la chaleur vraie & naturelle de certains peuples, à ce jeu faux & plein d'affectation que le public d'une autre nation a mis à la mode. Je préſume que vous ne prétendez pas recommander comme naturel certain jeu, que le mauvais goût ſeul a pu introduire ſur quelques théâtres.

Je terminerai cette ſuite de remarques iſolées, en y en ajoutant encore une, qu'à la vérité vos obſervations n'ont pas fait naître, mais qui, comme je m'en flatte, ne vous déplaira pas. On a demandé ſi l'orateur ſacré pouvoit ſe former d'après l'acteur, & s'il lui étoit permis d'en imiter le ton & le geſte? Il n'y a pas long-tems même qu'on a beaucoup débattu cette queſtion. J'y répondrai qu'il le peut & qu'il ne le peut pas, tout comme on le voudra. Il ne le peut pas, en tant que les penſées & le caractère de la plupart des rôles ne peuvent être aucunement d'accord avec les penſées & le caractère de l'orateur ſacré; & ſecondement, parce que le drame & le ſermon diffèrent trop entr'eux pour que l'action qui convient à l'un puiſſe être propre à l'autre. Les perſonnages du drame débitent des penſées qui doivent leur exiſtence à la ſituation du moment; le prédicateur en communique au peuple qu'il a eu tout le loiſir de claſſer dans ſa tête: les acteurs ſont dans un état d'inquiétude extérieure très-réelle; incertains & irréſolus, ils ſont agités par des idées & par des ſentimens variés: la tranquillité extérieure du prédicateur n'eſt trou-

blée d'aucune manière ; occupé d'un ſeul objet, il n'a auſſi qu'un ſeul ſentiment principal & permanent, qu'il peut développer à loiſir. Dans le monologue d'*Hamlet* ſur le ſuicide, il s'agit d'un objet de la plus grande importance ; l'ame eſt montée à un ton ſérieux ; ce ton, l'attitude & le geſte ont de la dignité : l'orateur ſacré ne pourroit-il pas en faire uſage ? Non certainement, parce qu'*Hamlet*, enſeveli dans ſes réflexions, ne fait que commencer à examiner ſérieuſement la queſtion ; en paſſant d'une idée à l'autre, il ſe perd dans des doutes qui ſe multiplient dans ſon eſprit, & cette ſituation ne peut jamais convenir à un orateur chargé de l'inſtruction publique. — Mais je réponds auſſi affirmativement à la queſtion propoſée ; ſavoir, en tant que dans le drame il peut ſe trouver des paſſages dont les ſujets médités auparavant par les perſonnages ſont expoſés de ſuite & ſans trouble, & qui parconſéquent équivalent à des diſcours ſuivis ; & en ſecond lieu, en tant que ces paſſages peuvent être pleins de dignité, que les caractères des perſonnages peuvent avoir un caractère ſérieux, noble &

élevé. Les conſeils paternels que le *Père de famille* de Diderot donne au ſecond acte à ſa fille & à ſon fils ſont de ces diſcours ſuivis & médités auparavant; il y règne à la vérité beaucoup de ſenſibilité; mais qui oſera bannir le ton du ſentiment de la chaire, & transformer l'orateur ſacré en un moraliſte froid & inſenſible? Il ſuffit que le ſentiment dominant des diſcours en queſtion ſoit du genre le plus noble, & qu'un père prudent & tendre, qui exprime ce ſentiment envers ſes enfans chéris, ſoit à mes yeux le caractère le plus vénérable qui exiſte. Qu'eſt-ce qui empêchera l'orateur ſacré de faire du théâtre ſon école, & d'un excellent acteur l'objet de ſes études? Plût au ciel que beaucoup d'entr'eux euſſent vu un Aufreſne ou un Ekhoff, & qu'ils ſe fuſſent trouvés en état de ſentir & d'imiter le jeu vrai, naturel, plein de dignité & de grace de pareils acteurs! Exiger de l'orateur ſacré qu'il accompagne le ton du ſentiment d'un ſimple jeu de mains inſignifiant & employé au haſard, ce ſeroit vouloir que ſes geſtes taxaſſent ſes paroles de menſonge. Il faut certainement que ſon jeu ſoit toujours

expreſſif, pourvu qu'il ſoit en même-tems poſé, modéré & convenable à ſon état, ainſi qu'au ſujet qu'il traite ; & tel fut auſſi dans la ſituation citée, & dans nombre d'autres de ce genre, le jeu ſublime d'Aufreſne & d'Ekhoff.

LETTRE XXXIX.

La règle concernant la facilité du jeu, ou, ſi vous l'aimez mieux, les conſeils contre un jeu guindé & outré que j'ai expoſés juſqu'ici, peut-être avec trop de prolixité, étoient appuyés ſur les propriétés mêmes du genre dramatique, qui, montrant au ſpectateur tout au moment de ſon exiſtence actuelle, n'admet, par cette raiſon, ni un ton décidé de l'ame, ni un ſentiment permanent, ni un développement oiſeux des penſées & des paſſions. J'eſpère que vous ne me taxerez pas de négligence ou de pareſſe, ſi je n'étends pas ces conſeils aux genres de l'eſpèce en queſtion, en développant de quelle manière la tragédie, la comédie & la farce doivent être repréſentées. Comme je

ne me ſuis pas encore écarté du général ; je puis auſſi regarder cette diſcuſſion particulière comme étrangère à mon plan ; d'ailleurs, j'aurois dû m'occuper de la différence qui exiſte entre le comique & le ſérieux en traitant des expreſſions particulières, ſans attendre le moment où il faut examiner la réunion de ces deux genres. Le véritable motif qui, dès le commencement de mes recherches, m'a empêché de diſcuter cette matière, c'eſt, qu'en y réfléchiſſant, je me ſuis convaincu de n'en pouvoir rien dire de neuf, rien qui me ſeroit propre, rien du moins qui méritât quelqu'attention après tout ce que d'autres en ont dit avant moi.

En ne s'attachant pas à l'eſpèce, en général, à laquelle appartient un ouvrage de l'art, (ai-je dit plus haut) mais à ſes qualités particulières, on peut prendre en conſidération l'enſemble de toutes ſes parties, ou ſeulement la réunion de certaines parties particulières. Dans le premier cas, l'examen peut avoir un double objet ; car l'enſemble qu'on veut apprécier peut être la pièce entière ou un rôle particulier. Ceci donne matière à deux queſtions : qu'eſt-ce qu'il faut obſerver

obſerver à l'égard du rapport d'un rôle à la totalité des autres, & à l'égard du rapport de ſcènes particulières à l'enſemble d'un rôle ? Vous remarquez ſans doute bien que je me borne également ici au théâtre, en examinant le drame ſans y confondre aucune autre production de l'art qui puiſſe tenir à la pantomime.

Je réponds à la première de ces queſtions, que l'acteur doit étudier ſon rôle dans les rapports qu'il peut avoir avec tous les autres rôles du drame, & qu'il doit ſaiſir l'effet que le poëte a en vue, non-ſeulement à l'égard de toute la pièce, mais auſſi à l'égard des ſcènes particulières. Par cette double étude il acquerra la véritable connoiſſance de la manière dont il faut qu'il rende le caractère particulier qu'il aura à repréſenter ; en déterminant en même-tems le degré d'expreſſion qu'il pourra ſe permettre pour faire ſortir ſon rôle à côté de ceux des principaux perſonnages. Sans ce coup-d'œil attentif ſur l'enſemble, ſans l'appréciation exacte de la part qu'un rôle particulier a dans l'impreſſion totale, ſans cette ſubordination modeſte & volontaire, l'effet du drame, s'il n'eſt pas entièrement détruit, eſt du moins

troublé & affoibli. On en a déja la preuve toutes les fois que le jeu des différens perſonnages, ſans cauſer un déſaccord proprement dit dans les ſentimens, affoiblit ſeulement l'expreſſion de ceux qui, de préférence, doivent fixer l'attention du ſpectateur. C'eſt ainſi, par exemple, qu'*Horatio*, en appercevant le ſpectre au même inſtant qu'*Hamlet* le voit, peut, par une expreſſion trop animée & trop frappante, partager les regards du ſpectateur entre lui & ce prince, & même les attirer entiérement ſur lui ſeul. Lors de la première apparition du ſpectre, il peut tellement renforcer l'expreſſion, qu'il mettra le prince dans la néceſſité, ou d'imiter ſimplement ſon jeu, ou de l'outrer contre nature. Mais ce mauvais effet eſt beaucoup plus ſenſible, lorſque des caractères comiques ſont mêlés à des caractères ſérieux, & quand des ſcènes touchantes & gaies ſe ſuccèdent ſans ordre. Le poëte aura beau écarter avec ſoin tout mêlange déſagréable de pareilles ſcènes, & éviter les tranſitions bruſques du ſérieux noble au bas comique; l'acteur, par des lazzi déplacés, peut détruire en un inſtant

toute la belle ordonnance de ſon drame. Qu'il ſoit queſtion, par exemple, d'une reconnoiſſance touchante, qui faſſe éprouver à tous les ſpectateurs le ſentiment le plus doux, le plus tendre & le plus voluptueux; mais qu'au moment qu'on y penſe le moins un des perſonnages ſecondaires & comiques s'aviſe de les diſtraire par quelque grimace riſible, convenable au caractère de ſon rôle, mais non pas à celui de la ſcène, & auſſi-tôt toute illuſion ceſſera pour les ſpectateurs; les moins ſenſibles riront aux éclats, & les autres s'indigneront contre le farceur. Si de pareilles fautes ſe renouvellent ſouvent dans le cours de la pièce, ou ſi l'on met trop de chaleur dans les rôles comiques, & trop peu dans les rôles ſérieux, tout l'effet que le drame pouvoit & devoit naturellement produire ſera alors totalement détruit. Si le poëte a ménagé avec adreſſe, des traits comiques pour égayer de tems-en-tems l'ame, & pour faire ſortir, par le contraſte, les ſcènes touchantes, ces traits comiques, rendus ſeulement comme des nuances légères, pourront peut-être

produire les plus heureux effets ; mais tout deviendra confus & inſignifiant du moment que les caractères comiques brilleront plus qu'il ne convient ; que les figures ſecondaires ſortiront des demi - teintes du tableau pour ſe mêler parmi les figures principales, qu'elles pouſſeront hors de leur place, & qu'elles feront fuir dans l'ombre des derniers plans. On regarde ſans ſavoir ce qu'on voit ; il y a encore une eſpèce de peinture, mais il n'exiſte plus de tableau ; on apperçoit un amas de figures, mais placées confuſément & ſans ſe grouper ; en un mot, on regrette les qualités eſſentielles à tout ouvrage de l'art ; ſavoir, l'intention, l'unité & l'enſemble.

Une autre faute très-grave rend ſouvent l'impreſſion d'une ordonnance manquée bien plus déſagréable encore ; c'eſt lorſqu'un acteur, ſéduit par le deſir de briller, & peu content d'outrer le caractère de ſon rôle, s'aviſe de le jouer d'une manière abſolument fauſſe. Sur tous les théâtres où j'ai vu repréſenter le *Père de Famille* de Diderot, cela eſt arrivé à l'égard du rôle du *commandeur d'Auvillé*. Les comédiens qui

en furent chargés paroiſſoient s'être tous donnés le mot pour rendre ce rôle exactement à rebours ; & ſi Diderot avoit aſſiſté à une pareille repréſentation, ſans comprendre la langue allemande, il auroit dû croire qu'on avoit retranché entièrement de ſa pièce le rôle du commandeur pour y ſubſtituer celui d'un miſérable farceur. La métamorphoſe commençoit par le coſtume : au lieu de l'habit ſimple, orné d'un galon uni, que Diderot veut bien accorder à ce caractère (1), celui du premier acteur que j'ai vu dans ce rôle étoit chamarré d'or d'une manière ſi ridicule, qu' à peine en diſtinguoit-on la couleur du velour écarlate. Cet ignorant avoit tout l'air d'un bouffon ; & ce qui étoit pire encore, c'eſt que ſon jeu y répondoit parfaitement. Un homme ſournois, inſidieux, taquin, qui ſe réjouit du malheur d'autrui, qui s'applaudit en ſecret de ſes menées perfides, qui s'emporte ſeulement quelquefois par moment, & qui réunit enfin toute la mauvaiſe humeur d'un oiſif & d'un célibataire ;

(1) Voyez *Le Père de Famille.*

cet homme, dis-je, devint un turbulent furieux, un farceur de la lie du peuple, un rieur grimacier & bruyant, &, pour tout dire en un mot, un être auſſi mépriſable que ridicule, qu'on étoit étonné de voir admis dans une ſemblable ſociété, & lié à une pareille famille; de manière qu'il me paroiſſoit impoſſible que quelqu'un pût lui marquer le moindre égard. Cette malheureuſe métamorphoſe fit non-ſeulement tort au caractère même du perſonnage, mais auſſi à toutes les ſituations dans leſquelles il paroiſſoit; & les ſentimens excités dans les autres ſcènes n'étant ni entretenus, ni continués convenablement, la pièce entière dût naturellement perdre de ſon effet. Il n'y n'y a que la mauvaiſe humeur contre un homme déplaiſant, la crainte qu'inſpire un fournois, le mépris qu'on a pour un eſprit borné, la colère qu'excite en nous un méchant qui triomphe; (ſentimens qui devroient durer encore, lors même qu'on ne peut s'empêcher de ſourire) il n'y a, dis-je, que de pareils ſentimens qui puiſſent être en harmonie avec ceux qu'excitent les autres rôles, & qui puiſſent les ſeconder, les faire ſortir & en renforcer

l'effet. Lorſqu'on eſt forcé d'éclater de rire en voyant des farces dégoûtantes, il eſt impoſſible que la ſuite de pareils ſentimens ne ſoit pas interrompue d'une manière déſagréable, ou qu'elle ne ſoit même pas entièrement détruite.

Je ſais fort bien que cette étude d'un rôle dans ſes rapports avec les autres rôles, ce ſentiment du plus haut degré d'expreſſion de l'enſemble qui doit déterminer l'ordonnance de ſes parties, & cette explication de chaque caractère particulier, fondée ſur la connoiſſance exacte de tous ceux desa utres perſonnages, exigent un certain coup-d'œil juſte & pénétrant, que la nature ne donne pas à chaque artiſte, quoiqu'il puiſſe avoir d'ailleurs beaucoup de talent; ce don précieux eſt même du nombre de ceux qu'elle diſpenſe avec le plus d'économie. A mon avis, l'occupation eſſentielle de chaque directeur de ſpectacle devroit être, de diriger l'acteur dans l'étude de ſon rôle, de lui en développer les détails, ſans jamais perdre de vue l'idée de l'enſemble, de lui indiquer la véritable place qu'il doit occuper dans chaque groupe, & de le retenir toutes les fois que ſon défaut de jugement pourroit l'égarer

dans de fauſſes routes. Mais ce ne ſe-ront-là que des rêves, auſſi long-tems que l'anarchie règnera dans nos ſpectacles, ou qu'ils ſeront gouvernés par des directeurs ignorans, dont tout le talent ſe borne au calcul de la recette, & à empêcher qu'on ne ferme la porte. Ce ne ſeront que des rêves, auſſi long-tems que le directeur le plus inſtruit devra s'occuper à varier ſans ceſſe ſon répertoire & à donner des nouveautés; qu'après quelques répétitions & après une étude ſuperficielle des rôles, il ſera forcé de paſſer à la repréſentation des pièces, moins jaloux de mériter le ſuffrage du public que d'aſſurer la ſubſiſtance de ſa troupe. Ce ſeront des rêves, auſſi long-tems que l'acteur, parvenu à peine au-deſſus du médiocre, rejettera avec dédain tout conſeil ſalutaire; qu'un ſot orgueil l'engagera à ſe ſouſtraire à toute eſpèce de ſubordination, ſans laquelle cependant pluſieurs artiſtes réunis ne ſauroient produire rien de médiocre, & à plus forte raiſon rien d'excellent; auſſi long-tems que chaque acteur, voulant briller ſeul, mendiera les applaudiſſemens du public, en s'abandonnant aveuglément à une ſen-

ſibilité naturelle & ſans culture, & que, bien loin de vouloir faire preuve de connoiſſance & de jugement, il préférera les acclamations de la multitude au ſilence éloquent du connoiſſeur.

Si chaque rôle particulier doit être étudié ſuivant ſes rapports avec l'enſemble de la pièce, il faut également que l'acteur, dans l'étude des ſcènes particulieres, ne perde jamais de vue l'enſemble de ſon rôle : éclairé par la comparaiſon des différentes parties du rôle ſur leur valeur reſpective, il en ſaiſira mieux le ſens, & dans nombre de paſſages il ne ſera embarraſſé de trouver ni l'accent, ni la nuance convenables avec leſquels ils doivent être rendus. L'avantage le plus important qui réſultera pour l'acteur de cette manière d'étudier ſon rôle, conſiſte en ce qu'il pourra diſtribuer avec ſageſſe la chaleur avec laquelle il doit le rendre. Il apprendra à la modérer, à la renforcer à propos, & à faire ſortir tout l'eſprit du caractère de ſon rôle par une gradation bien nuancée. Une tirade peut être pleine de feu & de paſſion ; mais dans telle ou telle ſcène il y en aura une autre plus animée, plus paſſionnée ; ainſi, lorſque

l'acteur s'attache uniquement à la première ſcène ; lorſqu'entraîné par la chaleur du ſentiment, il la rend avec toute la force qu'il peut y mettre ; comment pourrat-il renforcer enſuite ſes moyens pour rendre convenablement la ſcène ſuivante ? Il ſera réduit alors à manquer totalement la gradation, & à bleſſer toutes les lois du beau, ainſi que toutes les règles de la convenance. Suppoſons qu'un frère, témoin du déſeſpoir d'une ſœur chérie, abandonnée par ſon amant, jure, par tout ce qu'il y a de plus ſaint, de la venger du perfide qui l'outrage, & que l'acteur chargé de ce rôle déclame cette imprécation avec trop de véhémence ou avec trop de fureur, il ne lui reſtera plus de nuance pour caractériſer ſon jeu, lorſqu'atteignant le traître il lui reprochera ſon infâme conduite. Cependant cette crainte de diſſiper d'avance toute ſon énergie, ne doit pas être pouſſée trop loin par l'acteur ; il détruiroit l'effet de ſon rôle & de l'enſemble de la pièce, ſi, pour faire ſortir davantage la ſcène principale, il ſe faiſoit une loi de reſter froid & languiſſant dans celles qui la précèdent. Un ménagement ſi mal entendu eſt, en

effet, la maxime favorite de certains acteurs, & j'en ai vu qui, ſans aucune gradation, paſſoient ſubitement dans de pareils rôles d'un extrême à l'autre. C'eſt la foudre, qui, après avoir grondé foiblement dans le lointain, éclate à l'improviſte ſur notre tête. Sans doute de pareils coups ſont d'autant plus véhémens qu'on s'y attendoit moins; mais loin de faire impreſſion, ils ne font qu'étourdir; tandis que quelques coups préparatoires & ſucceſſivement plus forts produiſent immanquablement un meilleur effet qu'un ſeul coup amené ſans aucune gradation.

Il y a peut-être encore beaucoup de règles pratiques dont il ſeroit bon de parler ici; mais ſuivant notre convention, vous ne pouvez pas exiger que je rempliſſe entièrement le cadre, puiſque je n'ai promis qu'une eſquiſſe de ce grand tableau. En effet, il ne me vient plus à l'eſprit aucune remarque qui ſoit aſſez générale pour convenir à mon plan, ni aſſez importante pour m'engager à l'y ajouter. En attendant, le peu que j'ai dit peut ſuffire pour vous mettre à même d'apprécier la valeur de la ſeule épreuve que je crois propre pour juger

de la bonté d'une pièce de théâtre, & qui ne conſiſte pas dans la ſimple lecture, mais dans la repréſentation réelle. Ce ſeroit, à la vérité, l'épreuve la plus ſûre & la plus déciſive, ſi nous avions des troupes compoſées d'acteurs aſſez intelligens, aſſez inſtruits pour qu'ils puſſent rendre tous les genres de caractères; ſi l'ignorance, l'incurie & la partialité ne diſtribuoient pas les rôles & toujours maladroitement; enfin, ſi chaque acteur pouvoit jouer dans ſes momens les plus heureux & avec la plus ſcrupuleuſe fidélité les rôles qu'il auroit étudiés & raiſonnés avec toute l'attention néceſſaire. Mais ſi de ſemblables troupes n'exiſtent nulle part, ſi nous ne pouvons pas nous flatter d'en poſſéder une ſeule de ce genre, ſi la plupart des acteurs n'ont ni talent, ni mémoire, ni jugement, ou ſi celui qui réunit ces précieux dons de la nature à des connoiſſances acquiſes par un travail infatigable, ſe trouve preſque toujours déplacé; ſi tantôt un acteur, tantôt pluſieurs, & ſouvent tous détruiſent l'harmonie du drame, & en rendent l'effet faux & nul; ſi, comme de nombreuſes expériences le prouvent, la même pièce

repréſentée ſur deux théâtres différens ne ſe reſſemble plus, ou ſi les mêmes ſpectateurs qui la ſiffloient dix ans auparavant en font enſuite les plus grands éloges ; pourrois-je avoir tort de préférer ſans héſiter l'épreuve de la lecture à celle de la repréſentation ? Je conviens, à la vérité, que le lecteur dont le jugement peut faire loi en cette matière, doit être un homme doué non-ſeulement d'une imagination ardente, mais auſſi d'une ſenſibilité exquiſe ; un homme, qui, toujours en eſprit ſur la ſcène, ne ſe contente pas d'avoir les perſonnages dans ſa penſée, mais qui les voit préſens, & qui en remplit, pour ainſi dire, les rôles, en ſuivant le degré de perfection convenable à chacun d'eux. Il y a long-tems qu'on a fait la remarque que telle ou telle pièce produit un bon effet, parce que ſa médiocrité eſt dans la plus parfaite harmonie avec celle des acteurs, & que nombre de beaux traits ſont perdus dans une autre pièce, parce qu'il faudroit un Garrick ou un Ekhoff pour les ſentir & pour les rendre convenablement (1). Ne ſeroit-ce

(1) Leſſing dans ſa *Dramaturgie*, T. I, p. 141 de la traduction de M. Junker, en donne encore d'autres raiſons. *Note du Traducteur.*

pas une injuſtice criante que de vouloir préférer le poëte médiocre au grand poëte, parce que des acteurs ineptes ne peuvent pas faire valoir toutes les beautés des productions de ce dernier? Ne ſeroit-ce pas également être injuſte que de vouloir mépriſer les compoſitions ſublimes d'un Bach, parce qu'un ignorant muſicien écorche nos oreilles en les exécutant, & de leur préférer un air de pont-neuf, par la raiſon que le plus médiocre muſicien peut le jouer d'une manière ſupportable?

LETTRE XL.

Les queſtions qui nous reſtent à examiner offriront de bien plus grandes difficultés que celles dont nous venons de nous occuper. Il s'agira maintenant de l'harmonie qui doit exiſter entre les moindres parties d'un rôle; c'eſt-à-dire, entre les tirades particulières, ou entre tous les petits détails, qui, peu importans en apparence, n'en méritent pas moins l'attention de l'acteur jaloux de concourir à l'effet général qu'une pièce de théâtre peut produire.

La première remarque qui s'offre ici à ma penſée, c'eſt que dans tous les paſſages où la peinture eſt permiſe, l'acteur doit s'attacher ſeulement aux traits généraux & les rendre par ſon jeu ; ou plutôt il doit y réunir tous les traits qui ont une détermination ſecondaire, ſans jamais ſe permettre de les ſéparer, ni de les indiquer ſucceſſivement par ſon jeu. Lorſqu'il bleſſe cette règle, ſon jeu ceſſe non-ſeulement d'être vrai, mais il perd auſſi de ſa beauté. En ceſſant d'être naturel, il ſera guindé, embarraſſé & ſurchargé de geſtes inutiles. J'ai fait ailleurs une ſemblable remarque à l'égard de la compoſition de la partie du chant (1), & j'aurois pu l'étendre alors à tout ce qui tient à l'art de la déclamation. Lorſque la langue, forcée par ſon impuiſſance d'exprimer tout à la fois, diviſe les penſées en pluſieurs parties, & détaille les traits particuliers des tableaux ; l'imagination, en ſaiſiſſant l'enſemble, ſe tient uniquement à l'idée principale dans laquelle, comme dans un centre

(1) Voyez *Lettre ſur la Peinture muſicale, T. I de notre Recueil, p. 247.*

commun, toutes les idées ſecondaires ſe réuniſſent, & elle cherche à en rendre l'image ou l'impreſſion par l'accent & par le jeu. L'idée de Céſar, qui, avec un regard plein de bonté, reproche à ſon meurtrier ſon ingratitude, eſt à la vérité rendue en pluſieurs mots par le poëte ; cependant ce n'eſt-là qu'une ſeule idée. Le reproche eſt intimement lié avec la douceur du regard, & tous les deux le ſont auſſi dans leur direction ſur le meurtrier ; leur expreſſion doit donc être également réunie dans le ton & dans le geſte. Il ſeroit ridicule, que dis-je, il ſeroit puérile, de vouloir donner à chacun de ces motifs ſon expreſſion propre, en indiquant l'idée du meurtrier par le ton glapiſſant & aigre de la fureur, celle de la douceur par un chuchotement doux & aimable ; enfin, celle du reproche par un ton décidé & ſévère, en élevant, avec un regard furieux, la main fermée, prête, pour ainſi dire, à enfoncer le poignard, en avançant enſuite la main ouverte avec une mine pleine d'amitié & de douceur, & en la relevant avec l'expreſſion du reproche, & avec le front ſévère qui caractériſe le juge inexorable. Il faudroit

rejetter

rejetter une ſucceſſion auſſi rapide d'expreſſions contraires, ne fût-ce que par la raiſon que l'imagination, quelles que ſoient ſa ſoupleſſe & ſa force, ne peut la ſuivre aſſez promptement pour produire de pareilles modifications dans l'ame avec la célérité néceſſaire. Un jeu varié auſſi rapidement ne prouvera jamais que beaucoup d'art ; & ce ſera même un art manqué & mal-combiné ; car le véritable talent ne s'écarte jamais de la nature ; il la repréſente fidellement telle qu'elle eſt, quoiqu'à la vérité dans un degré de perfection où on ne la voit que très-rarement, ou ſeulement dans les momens les plus heureux de ſes développemens.

Ce que je viens de dire ici tient déja à la règle principale de la continuité du jeu, & même à un de ſes points les plus importans, & qui mérite toute l'attention de l'acteur. Avant de chercher à développer ce point, je vais rapporter d'entre grand nombre de règles ſecondaires quelques-unes des plus faciles qui ſont contenues dans cette règle principale.

Il y a dans le diſcours, comme chacun le ſait, pluſieurs ſuſpenſions & pluſieurs pauſes d'une durée plus ou

moins longue, pendant leſquels on doit tâcher de deviner la ſituation de l'ame des perſonnages. Le jeu du geſte n'a aucun de ces repos ; les perſonnages mêmes, ainſi que l'expreſſion de leurs penſées & de leurs mouvemens frappent ſans ceſſe l'œil du ſpectateur. Leur aſpect eſt ſignificatif dans chaque moment de l'action, ſoit par l'expreſſion actuelle d'une affection déterminée, ſoit même par le repos, par l'indifférence ou par la diſtraction de ces perſonnages. Ces deux dernières ſituations ne doivent jamais appartenir à l'acteur, mais toujours au perſonnage qu'il repréſente ; ſi elles ne conviennent ni à ſon caractère, ni à ſa poſition du moment, alors la moindre pauſe dans l'expreſſion interrompra également l'illuſion, & celle-ci étant l'ame de tout effet théâtral, ne ſauroit être interrompue ſouvent ſans courir le riſque d'être totalement détruite. Que l'acteur ait donc grand ſoin de ne pas s'oublier après la fin d'une tirade ou d'une réplique pour ne ſe réveiller que lorſqu'il ſera appellé par le premier mot du guet ; qu'il ſe ſouvienne que l'œil du ſpectateur, quoique fixé ſur le perſonnage

qui parle, n'en obſerve pas moins le jeu muet des autres qui ſont en ſcène; & qu'il ſe garde ſur-tout d'examiner d'un air indolent ou avec une curioſité imprudente le parterre & les loges. Tout autre jeu muet qu'il ſe permettra ſelon les circonſtances de ſa ſituation actuelle peut convenir au caractère de ſon rôle; mais dans aucun cas des regards curieux qu'il promène dans toute la ſalle ne ſauroient être naturels; car il faut que tous les perſonnages en ſcène faſſent abſolument faire abſtraction des ſpectateurs, qui même ne doivent pas exiſter pour eux. Diderot dit (1): « Que l'acteur doit ſe » repréſenter ſur le bord du théâtre un » grand mur qui le ſépare du parterre; » qu'il faut qu'il joue comme ſi la toile » ne ſe levoit pas ».

Je déſirerois que l'acteur trop timide crut davantage à ce mur de ſéparation que celui qui joue avec trop d'aſſurance; car cette perſuaſion le garantiroit d'une certaine roideur dans ſes mouvemens, & d'un certain jeu incohérent, mannequiné & tronqué qui ne bleſſent pas moins la vérité qu'ils nuiſent à la grace. Chaque

(1) Diderot, *de la Poéſie dramatique.*

ſuite de changemens, qui n'occaſionne pas un mouvement ſenſible dans l'ame, doit ſe faire en paſſant par de certaines modifications intermédiaires, ſoit que le repos ſuccède à l'activité, ſoit qu'il la précède, ou que l'activité redoublée ſe trouve dirigée vers un objet nouveau. Pour donner un exemple de ce dernier cas; (car je me rappelle d'avoir déja traité ailleurs cette matière, (1)) repréſentez-vous un homme qui interrompt un entretien avec ſon interlocuteur, non pas à cauſe que quelqu'événement extérieur l'en détourne, ou parce qu'il ſe ſouvient tout-à-coup d'avoir négligé à remplir un devoir important; mais parce que le ſujet de la converſation étant épuiſé, il doit naturellement ceſſer d'y prendre quelqu'intérêt : cet homme conſervera-t-il juſqu'au dernier mot ſa première poſition, en ſe diſpoſant alors ſubitement au départ; ou ne réunira-t-il pas plutôt l'une & l'autre par une direction intermédiaire? Ne ſe préparera-t-il pas déja au départ avant la fin du diſcours, en adreſſant les

(1) Voyez la *Lettre X, T. III* de notre *Recueil, p. 413.*

avant-derniers mots à ſon interlocuteur dans une attitude à demi-tournée, & les derniers après avoir commencé à s'en éloigner? L'ame paſſe ici par une gradation inſenſible de l'idée de la durée de la converſation à celle de ſa fin, & de l'idée des motifs qui retiennent l'interlocuteur à celle des raiſons qui déterminent ſon départ, de manière qu'elle ſaiſit l'une lorſque l'autre eſt abandonnée : il faudra donc que les mouvemens analogues du corps ſoient liés entr'eux par des tranſitions également imperceptibles ; & des changemens trop bruſques & privés des nuances intermédiaires, en détruiſant l'harmonie dans l'enſemble du jeu, en bleſſeroient auſſi la vérité.

Quoique le même cas n'ait plus lieu, lorſqu'une impreſſion inattendue ſur les organes, ou une image qui frappe ſubitement l'imagination d'un homme, le tire de l'état de repos ; vous ne trouverez cependant jamais que, dès le premier inſtant, ſon activité aura une direction déterminée, ou qu'il aura une affection ſimple & très-décidée de deſir, d'horreur, de plaiſir ou de dégoût. Comme l'eſprit, lorſqu'il eſt tranquilliſé

par une idée qui lui paroît une vérité consolante, est forcé d'adopter une idée diamétralement opposée, ne peut de toute nécessité y arriver qu'en passant par un état intermédiaire qui est celui du doute; de même le cœur, quand on veut le faire passer de la tranquillité à quelque passion déterminée, doit nécessairement passer d'abord par un état de désordre intérieur. La durée de cet état peut être plus ou moins longue, & dans certains cas ses effets peuvent être si foibles & si insignifians, qu'on les appercevra à peine; mais ils n'en seront pas moins réels, à en juger par tous les exemples qu'il me seroit facile d'en donner. Représentez-vous seulement l'affection à laquelle l'ame doit passer, dans un degré supérieur de vivacité & de force, & vous trouverez que l'objet qui la cause opère toujours dans le premier instant une espèce de terreur agréable ou désagréable, suivant que cette affection sera celle de la colère, de la joie, &c. Mais la terreur est accompagnée d'étonnement, par conséquent il faut la regarder comme une espèce de doute, d'indécision & de fluctuation de l'ame: & quelle que soit

la rapidité avec laquelle cette incrédulité, en ſe diſſipant, puiſſe faire ceſſer cette perplexité, il n'en exiſtera pas moins un intervalle ſenſible ; & juſqu'au moment où cet intervalle eſt franchi, le deſir de la conſervation, la colère ou tel autre ſentiment pur & ſimple ne pourra dominer dans l'ame. Ceci ſert à nous expliquer pourquoi l'homme craintif s'arrête tout-à-coup, en fixant avec des yeux hagards les objets qui l'environnent ; & pourquoi, lorſqu'il commence à ſe mouvoir, ſa marche eſt vacillante, incertaine, irréſolue : phénomènes qui, avec un degré inférieur de crainte, ſe manifeſtent par un faiſiſſement preſqu'inſenſible, & par une interruption momentanée de la marche ou des mouvemens.

Renverſez la ſuppoſition d'après laquelle nous venons de raiſonner ; qu'une affection quelconque ſoit la ſituation de laquelle l'ame doit paſſer à la tranquillité & à l'équilibre : & vous reconnoîtrez ſur le champ, qu'ici la tranſition ne pourra s'opérer que par un affaiſſement & par une diminution inſenſible & progreſſive du ſentiment. Il eſt impoſſible qu'à une impreſſion tant ſoit peu forte puiſſe ſuc-

céder tout d'un coup un repos parfait ; ou qu'une ſecouſſe violente puiſſe être ſuivie d'un état qui approche d'une manière ſenſible de la parfaite tranquillité. Vous vous rappellez ſans doute ce paſſage de l'opéra de *Zémire & Azor*, où la maladreſſe de l'acteur, qui paſſa ſubitement d'un état de ſenſibilité à celui d'une obéiſſance paſſive & abſolue, vous parut ſi extraordinaire. Le père de *Zémire*, réſolu de ſe livrer lui-même au monſtre plutôt qu'aucun de ſes enfans, & ſe préparant avec un pénible courage au départ, veut encore laiſſer à ſes filles quelques conſeils ſalutaires, comme le dernier gage de ſa tendreſſe paternelle. Il demande de l'encre & du papier. *Ali*, qui vient le conjurer avec l'air le plus craintif & le plus touchant de renoncer à ce dangereux projet, entend à peine cet ordre de ſon maître, (qu'il prononce cependant d'une voix douce & tranquille) que toute expreſſion eſt totalement effacée des traits de ſon viſage ; ſans héſiter, ſans donner la moindre marque de douleur ni de pitié, ſans ralentir tant ſoit peu ſon pas, & ſans jetter un regard détourné ſur ſon maître, il s'en va direc-

tement chercher dans l'appartement voi ſin ce qu'il lui a demandé. Une ceſſation ſi abſolue de ſentiment, une tranſition ſi bruſque à la plus parfaite tranquillité d'eſprit vous parurent, à juſte titre, complettement ridicules. Mais ce que l'on peut dire de la tranquillité de l'ame trop prononcée lorſqu'elle y paſſe ſubitement d'un ſentiment modéré, doit s'appliquer également à un degré trop ſenſible de cette tranquillité, quand il ſuccède à des ſecouſſes trop violentes, ou aux tempêtes d'une paſſion quelconque; car lorſque cette tranſition eſt bruſque, nous regrettons également cette tenue, cette gradation ſucceſſive que la nature commande toujours dans de pareilles ſituations.

Suppoſons que l'honneur d'un homme fier & animé d'un noble orgueil ſoit bleſſé de la manière la plus ſenſible, & que par cette offenſe ſon ame ſoit bouleverſée juſqu'à la fureur : quoiqu'il puiſſe être animé du plus vif deſir de ſe venger, même à l'inſtant, ſi l'objet de ſon courroux ſe trouvoit ſous ſes yeux ; il eſt cependant impoſſible que durant la première impreſſion amère que lui cauſe le chagrin de l'offenſe, il puiſſe former

à cet effet un plan quelconque, & encore moins un plan vaſte & raiſonné. Quelque ſimple que puiſſe être ce plan, & quelque facile qu'en puiſſe être l'exécution, il préſuppoſeroit cependant un certain degré de réflexion & de force d'ame, dont l'offenſé n'eſt pas encore capable dans la ſituation donnée. Il faudra donc qu'il ſe paſſe quelques momens après la première exploſion de ſa juſte colère, avant qu'il ſoit en état de ſe former une idée de la manière dont il tirera vengeance de l'inſulte qu'on lui a faite. *Othon de Wittelsbach* vient d'entendre la lecture de la lettre perfide de l'empereur *Philippe ;* le nom du traître qui eſt au bas de la lettre ne frappe pas plutôt ſon oreille, qu'il ſe lève en fureur avec cette exclamation terrible : « Puiſſe le » nom de Philippe être le cri d'alégreſſe » de l'enfer, lorſque quelque monſtre » qui lui reſſemble viendra pour y rece» voir le prix de ſes forfaits (1) » ! Les mots ſuivans : « Donnez-moi cette lettre », adreſſés au vénérable *Frédéric de Reuſs*, paroiſſent déja être prononcés

(1) *Acte III, Scène*

avec l'idée confuſe d'une vengeance quelconque. Or, demandez-vous à vous-même ce que vous aimeriez le mieux dans cette ſituation : ou que l'acteur prononçât ces dernières paroles avec emportement & ſans mettre aucun intervalle entre les premières ; qu'il modérât tout de ſuite (après la première ſecouſſe avec laquelle il a fulminé le plus terrible ſouhait) l'expreſſion convulſive de ſes traits, en avançant la main pour recevoir la lettre : ou bien qu'il fit auparavant une pauſe, quand même elle ſeroit très-courte ; & qu'après avoir fait quelques pas fortement marqués il prononçât les dernières paroles, qui ſont, pour ainſi dire, un retour ſubit à la réflexion. Cette réflexion même devroit ceſſer auſſi-tôt d'avoir lieu ; car ſa durée tant ſoit peu prolongée ne ſeroit ni naturelle, ni vraie. Il ſeroit déraiſonnable de vouloir que la plus impétueuſe de toutes les paſſions s'évaporât avec tant de rapidité, & ſans que ſes éclats tumultueux ſe multipliaſſent après quelques courts intervalles.

La continuité du jeu, la réunion de pluſieurs mouvemens & le paſſage de la tranquillité à l'affection, & de celle-

ci à la tranquillité, ont été juſqu'ici l'objet de nos recherches ; ce qui nous reſte à examiner ſe réduit à la queſtion principale dont j'ai fait mention plus haut, & qui concerne la réunion de pluſieurs mouvemens paſſionnés. J'ignore ſi ma réponſe à cette queſtion ſera claire & ſatisfaiſante ; mais je ſuis convaincu que s'il m'étoit poſſible de la donner, elle ſeroit de la plus grande utilité pour le comédien. Selon moi, elle lui enſeigneroit très-ſouvent la nuance convenable, & le véritable degré de l'expreſſion ; elle lui ſeroit ſentir la néceſſité des repos, en lui indiquant ſûrement la juſte meſure de leur durée, & peut-être auſſi la ſuite des mouvemens avec leſquels il pourroit les remplir ; elle l'aideroit à trouver le véritable jeu muet pendant le diſcours des perſonnages avec leſquels il eſt en ſcène, diſcours, qui ſouvent ſont trop longs, ou qui occaſionnent des ſentimens trop diſparates pour que le jeu muet puiſſe ſe borner à prolonger l'expreſſion précédente. Ce dernier avantage ſeroit ſur-tout ſenſible dans les tragédies écrites en vers, dont le dialogue devient en partie ſi peu naturel, parce que les répliques des

perſonnages contiennent preſque toujours trop de choſes, ce qui en fait de longues tirades auſſi fatigantes pour l'acteur qui les déclame qu'embarraſſantes pour celui qui doit les accompagner de ſon jeu muet.

LETTRE XLI.

LA rapidité avec laquelle une flamme doit s'élever & diſparoître enſuite, dépend, ſelon vous, des qualités de la matière, qu'une étincelle embrâſe. Il y en a qui ſont peu ou point combuſtibles; d'autres ſont humides, d'autres encore prennent feu très-facilement. N'en ſera-t-il pas de même de la célérité avec laquelle une paſſion doit naître & mourir enſuite; &, continuez-vous, cette célérité ne dépendra-t-elle pas de la diſpoſition plus ou moins grande, que, ſuivant ſon caractère général, & ſuivant ſa ſituation particulière, l'ame aura à ſe livrer à une paſſion donnée? Cette penſée, par elle-même, eſt d'une vérité frappante; mais je doute qu'elle puiſſe vous ſervir pour

démontrer la poſſibilité d'un paſſage immédiat de la tranquillité à des affections déterminées & plus vives. Lorſque ſans aucun indice extérieur & peut-être à notre inſçu des diſpoſitions prochaines au développement de certaines affections ſe trouvent cachées dans les recoins obſcurs de notre ame; quand l'homme a une propenſion ſecrette à la joie, à la triſteſſe, à la mauvaiſe humeur, ou à quelqu'autre ſentiment; il s'y livrera ſans doute à la première impulſion, peut-être même ſubitement & avec une impétuoſité très-viſible. Mais alors la parfaite tranquillité de l'ame, que j'ai préſuppoſée comme condition eſſentielle, n'exiſte plus : le calme extérieur n'eſt qu'une apparence trompeuſe, & le paſſage ne ſe fait que d'un moindre degré de vivacité à un degré plus fort.

Mais peut-être n'eſt-ce pas-là ce que vous avez voulu dire par votre objection? Son véritable ſens ſeroit-il qu'une tranquillité parfaite, ou qu'un équilibre abſolu de l'ame eſt une idée, à laquelle aucun de ſes états réels ne répond exactement; que ſa ſituation & ſon caractère produiſent déja une diſpo-

ſition ſecrette à de certaines affections, & que cette diſpoſition n'eſt autre choſe que la préſence de certains mouvemens inſenſibles, qui, en acquérant plus de vie, plus de plénitude & plus d'énergie, deviennent de véritables affections? Si c'eſt là votre idée, je ſuis entièrement de votre avis. L'état d'un équilibre parfait & d'une entière indéciſion me ſemble auſſi n'être qu'apparent; mais j'ai cru qu'il ne falloit pas rejetter abſolument les apparences dans des recherches qui ne ſont, pour ainſi dire, deſtinées que pour un pareil objet. Au reſte, ſi vous l'aimez mieux, ſubſtituez par-tout le terme de mouvement inſenſible de l'ame à celui de tranquillité d'eſprit, & appliquez enſuite ce qui a été dit de cette dernière ſituation à la théorie ſuivante de la réunion de pluſieurs mouvemens paſſionnés.

Ces mouvemens peuvent être d'une ſeule ou de pluſieurs eſpèces : dans le premier cas, la foibleſſe ou la force en déterminent la différence, & les diverſes manières poſſibles de leur réunion conſiſtent dans leur accroiſſement ou dans leur diminution. Nous avons déja examiné celle-ci, en tant qu'elle doit s'opérer par une tranſition imperceptible

à la tranquillité ; mais ſi elle doit ſe faire par l'intervention d'autres affections, elle appartiendra à la théorie de la réunion de ſentimens d'une eſpèce différente : il ne nous reſte donc à examiner ici que l'accroiſſement des mouvemens paſſionnés. Si la gradation en doit être inſenſible, alors le ſeul conſeil qu'on puiſſe donner à l'acteur, conſiſte en ce qu'il doit ſaiſir les traits les plus propres & les plus eſſentiels de chaque paſſion, & indiquer leur accroiſſement en les renforçant. Au contraire, ſi cet accroiſſement doit avoir lieu en franchiſſant rapidement pluſieurs degrés intermédiaires ; il faut alors ajouter une nouvelle obſervation au conſeil que je viens de donner à l'acteur ; ſavoir, que dans cette ſituation, ainſi que dans le paſſage d'une parfaite tranquillité apparente, l'ame ſe trouve dans un état intermédiaire de déſordre, & que dans le cas d'une diſtance trop ſenſible entre les degrés, le jeu du geſte doit auſſi indiquer cet état par un air d'étonnement, par un léger reculement de ſurpriſe, ou par tel autre mouvement équivalent. Je rendrai l'une & l'autre obſervation plus ſenſibles par un exemple

exemple, que je n'ai pas beſoin d'inventer, puiſque j'en ai fait l'obſervation ſur la ſcène : il vous ſera d'autant plus agréable, qu'il eſt pris dans *Othon de Wittelsbach*, votre pièce favorite.

Frédéric de Reuſs ſuſpecte la probité de l'empereur *Philippe ; Othon*, quoique trop vertueux pour ſoupçonner déja une perfidie, veut cependant entendre la lecture de la lettre que *Philippe* lui a donnée pour le duc de Pologne. Le comte Palatin, comme vous ne l'ignorez pas, ſait auſſi peu lire que ſon écuyer *Wolf*. Le chevalier *Frédéric* ſe place près d'une table ; *Othon* ſe met à côté de lui, & penchant un tant ſoit peu la tête, il dirige ſon oreille vers le chevalier. La confiance qu'*Othon* a dans les promeſſes de l'empereur l'emporte ici ſur le ſoupçon ; l'indignation qui s'aſſocieroit bien vîte à ce ſoupçon s'il augmentoit, ne peut encore acquérir aſſez de force dans ſon ame. L'expreſſion de toute ſa Phyſionomie n'eſt que celle de la curioſité, d'une attention ſérieuſe (1). Le cheva-

(1) Voyez Planche XXXI, fig. 1.

lier lit, & dès le commencement de la lettre il ſe trouve des paſſages, qui, ſans être abſolument offenſans, paroiſſent néanmoins étranges. Ces paſſages, tels que le chevalier les rend, ne reſſemblent pas à ceux qu'avoit lu l'empereur ; il eſt donc naturel qu'ici l'attention doit redoubler. Après un étonnement viſible avec lequel *Othon* accompagne ces mots : » Quoi cela ſe trouveroit dans la » lettre ? l'empereur ne me l'a pas lu de même ! » après avoir témoigné ſa ſurpriſe en ſecouant légèrement la tête, il s'approche davantage du chevalier ; il place ſon oreille plus près de la bouche du lecteur, comme pour abréger le chemin aux ſons qu'elle va articuler, & pour les ſaiſir avec plus de ſûreté & de vîteſſe ; ſes ſourcils ſont plus rapprochés, & tous les muſcles de ſon viſage annoncent plus de tenſion & de force (1). Après le ſecond paragraphe de la lettre qui ne change rien par rapport à l'attention, vient le conſeil ſecret & perfide que l'empereur donne au duc de Pologne de ne confier aucune pou-

(1) Voyez Planche XXXI, fig. 2.

voir à *Othon* dont il puiſſe diſpoſer ; & moins encore de combler ſes vœux en lui donnant la main de ſa fille, ſi célébre par ſa beauté. Ce trait de la plus baſſe & de la plus noire ingratitude de la part de l'empereur révolte *Othon ;* moins il s'y attendoit & plus ſon cœur eſt déchiré : la triple exclamation *ha !* de ce comte Palatin eſt auſſi-bien le premier élan de la fureur que celui du plus grand étonnement ; ſon œil s'agrandit, ſa main ſe ſerre avec force, & de plus profondes rides ſillonnent ſon front ; il a de la peine à reſter en place ; le ſeul motif qui l'y retient encore, c'eſt le deſir infiniment plus vif de voir cette abominable trame entièrement découverte ; deſir qui ne permet preſque pas au chevalier de ſe livrer à ſon propre étonnement ; car avec quelle chaleur *Othon*, en répétant à pluſieurs repriſes : « Li- » ſez, liſez ! » ne le preſſe-t-il pas d'achever ſa lecture ! Maintenant il ne lui ſuffit plus d'avoir ſon oreille fort près de la bouche du chevalier ; il le fixe avec un regard avide & immobile, comme pour ſaiſir les paroles immédiatement ſur ſes lèvres à meſure qu'il lit, ou plutôt pour lire dans ſes mines les paroles

avant qu'elles ne ſoient prononcées; &, conformément à la remarque faite plus haut (1), ſuivant laquelle, lors d'un récit intéreſſant, celui qui l'écoute ſaiſit ſouvent ſon interlocuteur par l'habit, ou par quelque partie de ſon corps, le comte Palatin porte auſſi la main ſur l'épaule du chevalier (2). L'étonnement d'*Othon* ne peut plus s'accroître, mais bien ſa fureur, ainſi que le deſir qu'il a de ſavoir tout le contenu de la lettre. Quoique par lui-même l'avertiſſement donné par l'empereur au duc de Pologne ſoit déja très-offenſant pour lui, cependant la raiſon qu'il en produit l'eſt infiniment davantage; ſavoir, que l'eſprit d'*Othon* eſt trop altier & trop enclin à la rebellion & à la diſcorde. Ces mots ſont à peine prononcés, qu'*Othon* a quitté ſa place; c'eſt trop peu pour lui que de ſaiſir le chevalier par l'épaule; il lui paſſe le bras droit entièrement autour du col, tandis qu'il appuie avec force ſon poing ſur la table. Un regard fixé ſur le viſage du lecteur ne lui paroît plus un moyen propre à

(1) Voyez Lettre XV, p. 142 du Tome IV de notre *Recueil*.

(2) Voyez Planche XXXII, fig. 1.

ſatisfaire aſſez promptement ſa curioſité : ſans ſonger qu'il ne ſait pas lire, il regarde la lettre avec l'expreſſion du deſir & de la fureur parvenus à leur plus haut degré (1).

J'ignore ſi pour d'autres que vous, mon ami, cette deſcription ſera aſſez claire & aſſez frappante, & ſi elle ſera bien ſentir l'exactitude & la vérité dans la gradation & dans le développement ſucceſſifs des plus petits mouvemens propres à la ſituation dont il s'agit ; mais j'eſpère que vous en ſerez ſatisfait, puiſque votre mémoire ſuppléera facilement à ce qui pourroit y manquer.

Des affections intuitives on paſſe aux deſirs qui leur ſont analogues de la même manière que d'un degré inférieur d'une affection on paſſe à un degré ſupérieur ; car au fond ce paſſage n'eſt abſolument autre choſe qu'un développement ſucceſſif, qu'une progreſſion graduelle. La mauvaiſe humeur peut-être trop foible pour que, transformée en colère, elle déploie ſon activité ; l'amour peut être ſeulement une douce impreſſion ſans

(1). Voyez Planche XXXII, fig. 2.

qu'une tendance extérieure à la poſſeſſion de l'objet aimé puiſſe le rendre ſenſible ; & la douleur peut être trop modérée, trop concentrée, pour cauſer des agitations extérieures ou des paſſions violentes. Malgré cela, chacune de ces affections conſiſte déja en une impulſion ſecrette de l'ame qui n'a beſoin que d'être fortifiée par des impreſſions ſur les organes, ou par des idées de l'imagination plus vives & plus répétées, pour ſe manifeſter comme deſir au-dehors. Lorſqu'aucun obſtacle n'en arrête l'activité, ou quand l'obſtacle qui s'y oppoſe ſe détruit de lui-même, le paſſage ſe fait d'une manière facile, directe & ſans état intermédiaire : un ruiſſeau tranquille n'a beſoin que d'une plus forte quantité d'eau ; & il ſuffit de détruire la digue qui arrête un ruiſſeau déja enflé pour que l'un & l'autre ſuivent leurs cours dans les lits qu'ils ſe ſont creuſés. Il en eſt ſans doute autrement, lorſque l'obſtacle doit être ſurmonté par les propres forces du deſir : dans ce cas, il exiſtera un état intermédiaire accompagné d'inquiétude, un ſentiment compoſé, un combat peut-être douteux entre des affections, dont

je ne puis parler qu'après que j'aurai examiné le paſſage d'une ſituation de l'ame à une autre d'une eſpèce différente.

La réflexion la plus rapide vous prouvera d'abord que ce paſſage n'eſt pas d'une égale facilité à l'égard de toutes les affections, & qu'il ſe fait tantôt avec beaucoup de célérité, & tantôt d'une manière très-lente. La théorie ne peut rien déterminer par rapport à la rapidité de ces ſortes de paſſages & aux difficultés qui les ralentiſſent, lorſque la nature & la complication des événemens, ou les qualités individuelles des caractères en ſont la ſource. Les variétés vont ici à l'infini, & il y auroit non pas de la hardieſſe, mais une eſpèce de folie, à vouloir en meſurer l'immenſité. Toutes les fois que dans la nature générale même des ſentimens, indépendamment des événemens & des idées qui les excitent, & des caractères qui en ſont affectés, il y a une cauſe de cette facilité ou de ces difficultés dans leur ſucceſſion, la théorie peut & doit même prendre cette cauſe en conſidération. J'appellerai *prochaines* les affections, dont la ſucceſſion ſe fait ſans difficulté, & *éloi-*

gnées, celles qui ſe trouvent oppoſées entr'elles.

La première & la plus importante queſtion qu'il y ait à former ici, c'eſt de ſavoir à quels ſignes certains, eſſentiels & permanens nous pouvons connoître cette *proximité* ou cet *éloignement* ? La différence que nous remarquons à cet égard n'eſt certainement pas de la même eſpèce que celle qu'on établit ordinairement entre les affections agréables & les déſagréables. Une mélancolie profonde qui, renonçant volontairement à l'uſage de ſes forces, n'emploie pas le moindre effort pour ſe délivrer d'un mal, parce qu'elle ne voit aucune poſſibilité d'y réuſſir, eſt ſans doute une affection très-déſagréable & fort malheureuſe. Et cette fureur, qui, dans ſes aveugles tranſports, pouſſe l'homme à des violences envers lui-même, n'eſt certainement pas un ſentiment pareil à celui que nous donnons aux tranquilles habitans des champs éliſéens. Cependant, quelle diſtance conſidérable n'y a-t-il pas entre ces deux affections ? combien de ſituations intermédiaires d'une durée très-longue n'eſt-on pas forcé de ſuppoſer pour trouver une liaiſon naturelle entre ces deux affec-

tions ? Voici un autre exemple : l'amour tendre, doux & concentré en lui-même, qui ſympathiſe tant avec le murmure d'un ruiſſeau limpide ſerpentant à travers des prairies émaillées de fleurs, ou avec celui des feuilles agitées par le zéphyre, eſt ſans contredit un des ſentimens les plus doux & les plus heureux des mortels : & celui qui, animé d'une joie vraie, la manifeſte par la danſe, par des battemens de mains, par des cris d'alégreſſe ou par des éclats de rire, n'eſt certainement rien moins que malheureux à nos yeux. Mais avec quelle répugnance l'amant ne quittera-t-il pas le gazon où mollement étendu il ſoupiroit ſes amours, pour partager les orgies bruyantes & tumultueuſes de l'homme livré à la joie ; & combien peu celui-ci ſera-t-il diſpoſé à s'enivrer à côté de l'amant, du même ſentiment doux & voluptueux qui abſorbe toutes les facultés de ce dernier ? Au reſte, il n'eſt pas moins vrai, que très-ſouvent les extrêmes ſe touchent : les ſenſations agréables avoiſinent les déſagréables en tant de points, & les unes ſe transforment dans les autres ſouvent avec tant de facilité & d'une manière

ſi imperceptible ! Dans tel inſtant l'amour eſt encore une langueur douce & voluptueuſe, une jouiſſance tranquille des beautés du corps ou de l'ame : une idée triſte ſe réveille ſubitement dans l'imagination ; le cœur la faiſit ſans répugnance, & l'amant heureux tombe tout d'un coup dans la mélancolie. --- Vous me direz que cette mélancolie même eſt un ſentiment plus délicieux que déſagréable ; mais ceci ne rend pas votre cauſe meilleure, & ne ſert qu'à nous rappeller que les idées de l'agréable & du déſagréable ſont ſi équivoques & ſi incertaines, qu'elles ſe confondent imperceptiblement par des nuances extrêmement fines & foibles, & qu'il n'exiſte preſque nulle part des limites rigoureuſement déterminées, invariables & permanentes qui les ſéparent.

Ici la claſſification en affections qui élèvent l'ame & en affections qui l'abattent ne ſerviroit pas mieux à notre objet. L'admiration & la colère appartiennent certainement aux premières ; mais ſuppoſons que mes ſens & mon imagination ſoient occupés par un ſujet grand & ſublime, & que toute la faculté penſante de mon ame en ſoit, pour ainſi

dire, remplie ; dans cette ſituation, trouverai-je une tranſition immédiate à la colère & au deſir de me venger dès le premier inſtant que j'y ſerai provoqué ? Quelle que puiſſe être la chaîne des idées & des événemens, n'aurai-je pas beſoin d'un certain intervalle pour me recueillir & pour me reconnoître ? Un mouvement intermédiaire de l'ame n'aura-t-il pas lieu, & ne faudra-t-il pas qu'on y paſſe néceſſairement pour arriver à l'affection indiquée ? --- L'effet de la crainte qui nous rend incertains & tremblans, & de ce raviſſement qui plonge l'ame dans un doux allanguiſſement, dont je vous ai déja tracé l'eſquiſſe dans ma dix-neuvième lettre (1), n'eſt-il pas d'en abattre & d'en relâcher les facultés : mais malgré cela pouvez-vous trouver quelque caractère, quelque ſucceſſion d'idées qui puiſſent rendre poſſible la liaiſon immédiate de deux ſentimens auſſi différens & auſſi oppoſés ? --- Cependant cette dernière claſſification contient en effet quelque choſe de ce que nous cherchons ; elle

(1) Voyez Planche XVII, fig. 1. Tome IV, p. 187 de notre *Recueil*.

nous rapprochera plus de la ſolution du problême que la première, & il s'agit ſeulement d'en ſaiſir l'eſſentiel & de l'examiner par une analyſe exacte.

LETTRE XLII.

Votre attention doit ſe porter principalement ſur les propriétés de la marche des idées des différentes affections pour connoître la véritable cauſe de la ſucceſſion médiate ou immédiate de certaines ſituations de l'ame. Lorſque les affections ſe reſſemblent dans la marche de leurs idées elles ſont prochaines, & éloignées quand cette reſſemblance n'a pas lieu. Mais cette reſſemblance peut exiſter ou ne pas exiſter ſous plus d'un rapport : la marche des idées n'eſt pas ſeulement rapide ou lente ; elle eſt auſſi ferme ou légère, liée ou découſue, égale ou inégale : il s'agit donc maintenant de ſavoir auquel de ces rapports il faut s'attacher? Je répondrai qu'il faut tâcher de les ſaiſir tous. Ainſi que le médecin, en voulant étudier l'état d'un malade, ne doit pas ſeule-

ment obſerver la célérité ou la lenteur, mais auſſi la plénitude ou la foibleſſe, l'égalité ou l'inégalité du pouls; de même le phyſiologue qui veut connoître le véritable état de l'ame, ne doit pas s'attacher excluſivement à l'un ou à l'autre point, mais à tout ce qui dans l'ame, par rapport à la marche de ſes idées, peut être analogue à ces modifications corporelles que le médecin doit chercher à ſaiſir. En eſſayant d'employer ces ſignes dans vos propres recherches, j'eſpère que par-tout vous en reconnoîtrez la juſteſſe; vous trouverez que les affections ſe ſuccèdent d'autant plus facilement qu'il y a une reſſemblance plus frappante, & tenant à une plus grande quantité des points que j'ai indiqués, & que leur ſucceſſion eſt d'autant plus difficile dans la proportion contraire. Une cauſe ultérieure de ceci exiſte dans la nature même de l'ame, dans cette tendance qui lui eſt propre de prolonger la ſituation où elle ſe trouve; tendance qui ſe ſoutient à côté d'une autre non moins eſſentielle, par laquelle l'ame cherche ſans ceſſe le changement & la variété. De même que cette dernière tendance ne permet au-

cune durée d'une ſituation uniforme & dans un degré de force toujours égale ; de même auſſi la première ne permet point de ſaut, point de révolution bruſque, & point de ſérie immédiate de ſituations oppoſées entr'elles. Un léger changement ne cauſe auſſi qu'une altération légère & peut-être imperceptible ; un changement plus grand produira un plus grand déſordre, & la durée de l'un & de l'autre ſera proportionnée à l'impulſion de leurs cauſes.

Appliquons maintenant les marques diſtinctives que je viens d'établir, d'abord aux affections dont nous n'avons pu expliquer la proximité ou l'éloignement par la raiſon qu'elles étoient agréables ou déſagréables, qu'elles élevoient ou abattoient l'ame. Pourquoi une liaiſon immédiate ne peut-elle exiſter entre la profonde mélancolie & la ſouffrance accompagnée de fureur ? Cette première affection qui ſe complait dans ſa triſteſſe, qui trouve un charme ſecret à en agrandir les motifs, a une marche indolente ; loin d'avancer elle ſemble plutôt reſter au même point, ou y revenir avec complaiſance lorſqu'elle s'en eſt tant ſoit peu écartée :

ſa progreſſion, ſi elle a lieu, eſt ſilencieuſe, timide & foible, & ſes mouvemens ſont doux, liés & comme fondus l'un dans l'autre. La marche de l'autre affection au contraire, eſt rapide & bruſque, la vigueur, la violence même caractériſent ſes pas, & ſes mouvemens ſont rudes, irréguliers, heurtés & variant ſans ceſſe. --- Pourquoi le paſſage immédiat d'un amour tendre & tranquille à une joie vive & bruyante n'a-t-il pas lieu ? L'un avec une voluptueuſe lenteur s'arrête à la contemplation de chacun des charmes de l'objet aimé ; il enchaîne toutes ſes idées avec douceur & d'une manière inſenſible ; il en parcourt la riante ſérie ſans précipitation & ſans bruit. La joie, au contraire, a une marche ferme, rapide & fière, mais en même-tems ſémillante, ce qui en exclut l'uniformité. --- Pourquoi l'admiration mêlée d'étonnement & la colère furieuſe ne ſont-elles pas des affections ſuſceptibles d'une liaiſon immédiate ? L'une marche avec une lenteur majeſtueuſe ; l'autre eſt impétueuſe & bruſque ; le pas de la première eſt égal & meſuré ; celui de la ſeconde ne connoît ni règle, ni frein ; l'une, malgré ſa plé-

nitude, n'en eſt pas moins continue & douce ; l'autre, dans ſon accroiſſement, devient d'autant plus rude, d'autant plus heurtée & d'autant plus tumultueuſe que ſes exploſions ſont plus inattendues.--Pourquoi ce doux raviſſement qui allanguit les ames tendres ne peut-il s'aſſocier immédiatement à l'effroi, ni à la crainte, ni à la terreur panique? La marche de la première affection eſt très-lente, celle des autres très-rapide ; l'une procède ſans interruption & avec une meſure égale, l'inégalité & l'incohérence caractériſent les autres ; d'un côté la fermeté ſe réunit à la plénitude ; de l'autre il n'y a qu'incertitude, que foibleſſe. Si une liaiſon immédiate entre les affections dont il s'agit devoit avoir lieu, il faudroit que l'ame changeât tout-à-coup de ſituation, tantôt en grande partie, tantôt en totalité, & même ſans aucun intervalle quelconque. -- Il n'en eſt pas ainſi de l'amour langoureux & de la mélancolie douce & voluptueuſe. La marche de leurs idées ſe reſſemble en pluſieurs points ; par exemple, dans la lenteur, dans la continuité & dans l'égalité ; & la ſeule différence qu'il pourroit y avoir

ne ſe trouvant peut-être que dans la plénitude, pourquoi ces deux affections ne pourroient-elles pas ſe ſuivre immédiatement & ſans la moindre difficulté?

Nous ne finirions pas, ſi nous voulions paſſer en revue toutes les affections dont nous avons marqué les différences, & déterminer le degré de leur proximité & de leur éloignement réciproque, en les comparant entr'elles ſuivant la reſſemblance ou la diſſemblance de la marche de leurs idées. Cependant, éxaminons encore une ſeule affection pure; par exemple, la colère, dans les points par leſquels elle tient à d'autres affections, & appliquons-y notre théorie pour en conſtater la juſteſſe. Si l'on demande: pourquoi la confiance réfléchie en ſon propre mérite, en ſon courage & en ſes forces rend l'homme plus enclin à la colère que toute autre tranquille affection contemplative? La réponſe ſe préſente ſur le champ, lorſqu'on réfléchit à la ſituation, dans laquelle ce ſentiment orgueilleux place l'ame: la plénitude, la fermeté & l'énergie ſe trouvent déja dans la marche des idées; il ne lui manque que de la célérité dans un accroiſſement

porté juſqu'à la fureur, & l'ame ſera montée au ton où elle doit être pour paſſer tout-à-coup à la colère. Veut-on ſavoir pourquoi la joie, quelqu'oppoſée qu'elle puiſſe paroître à la colère, n'y paſſe pas moins avec la plus grande facilité, lorſqu'elle eſt portée à l'excès? (obſervation dont la vérité eſt conſtatée par les rixes qui accompagnent ordinairement les orgies bruyantes;) la nature de la marche des idées fournira également la ſolution de ce problême : la joie trop exaltée eſt d'une célérité ſi grande & ſi inquiète, ſa marche eſt ſi ferme, elle s'élance avec tant de vigueur, qu'un degré de tenſion de plus ſuffit pour faire paſſer l'ame ſubitement à la colère. Eſt-on curieux de connoître la raiſon qui rapproche la ſouffrance de la colère d'une manière très-intime, au point que le paſſage réciproque de l'une à l'autre ne tient qu'à un degré? il ſuffira de conſidérer attentivement le torrent des idées propres à ces deux affections. Dans toutes les deux la célérité, la plénitude & l'impétuoſité de ce torrent ſont d'une égalité ſi frappante, qu'il eſt impoſſible de trouver entre les affections une harmonie plus complette. Veut-on ſavoir pourquoi le deſir de jouiſ-

ſance dégénère ſi facilement en fureur? ce ſera encore la ſituation de l'ame qui en donnera l'explication. La marche des idées de ce deſir porté au ſuprême degré eſt rapide, ſerrée, irrégulière, & ces propriétés lui ſont auſſi eſſentielles qu'elles le ſont à celle qui caractériſe le développement des idées de la colère.---Je conviens qu'aucune de ces explications n'eſt parfaitement ſatisfaiſante, & qu'on pourroit alléguer encore beaucoup d'autres raiſons ſur cet objet. J'eſpère, mon ami, que cet aveu ne vous ſurprendra pas : à la vérité, je ne me ſuis attaché ici qu'à la poſſibilité la plus générale d'une liaiſon reſpective entre différentes affections ; mais vous vous rappellez bien ſans doute, que dès le commencement de ces recherches je leur ai fixé ces limites.

Jettez encore une fois un regard attentif ſur les exemples que nous venons d'examiner, & ils vous fourniront matière à quelques remarques importantes. La première ſera, que le voiſinage ou l'éloignement qui peut exiſter entre des affections ne dépend pas tant de leur nature en général, que du degré de leur force reſpective. Pour

prouver que la douleur & la mélancolie ſont des affections éloignées, entre leſquelles une liaiſon immédiate ne peut avoir lieu, il ne ſuffiſoit pas de les nommer tout uniment; mais il falloit qu'en les conſidérant dans leurs degrés ſupérieurs, je priſſe la douleur accompagnée de la fureur & de la mélancolie la plus profonde. Lorſque ces affections ſont dans un degré inférieur, il n'y a preſque pas de difficulté de paſſer immédiatement de l'une à l'autre. Celui qui, abattu par la douleur, fixe triſtement le tombeau de l'ami qu'il vient de perdre, ſent tout-à-coup le poids du chagrin dont il eſt accablé; en pouſſant un profond ſoupir il lève vers le ciel des yeux éteints par les larmes, & après avoir procuré ce court ſoulagement à ſon cœur navré, il retombe dans ſa première mélancolie; ſes muſcles perdent ſubitement leur tenſion paſſagère, & ſa tête s'affaiſſe davantage ſur ſa poitrine. Il étoit néceſſaire que je déterminaſſe de la même manière, plus particulièrement toutes les autres affections, pour rendre leur éloignement ſenſible; il falloit donc que je peigniſſe l'amour doux & tendre, la joie

vive & bruyante, l'admiration pleine & mêlée d'étonnement, la colère impétueuſe & portée juſqu'à la fureur. J'ai déja remarqué, en parlant de la néceſſité de modérer le jeu dramatique (1), que dans les degrés inférieurs les affections s'évanouiſſent, ſe nuancent, ſe mêlangent & ſe métamorphoſent plus facilement à raiſon des ſentimens excités par les ſituations du moment. A mon avis, on fera donc mieux de parler de la proximité de pluſieurs mouvemens, de pluſieurs états paſſionnés de l'ame, que de celui de pluſieurs affections. Cette dernière expreſſion engage trop facilement à s'occuper ſeulement de l'idée de l'eſpèce en particulier, & non pas à porter ſon attention ſur la ſituation entière & ſpéciale dans laquelle l'ame ſe trouve placée.

A cette remarque s'en lie ſur le champ une autre; ſavoir, que dans l'examen de la proximité des mouvemens de l'ame, il ne faut pas s'attacher à la manière ordinaire de s'exprimer, quoique ce ſoit auſſi ſouvent celle qu'emploie la philoſophie.

---

(1) Voyez *Lettre XXXIV, pag. 227 de ce Volume.*

Cette manière de s'exprimer ne fait pas toujours connoître les paſſions avec une exactitude rigoureuſe; tantôt au lieu d'indiquer un mêlange, elle fait ſeulement mention de l'affection qui y domine; tantôt elle déſigne une ſituation de l'ame tout-à-fait diſparate par le nom de l'affection fondamentale qui en eſt la cauſe. C'eſt ainſi qu'on dit communément & ſans aucune difficulté, que ſouvent le jaloux paſſe ſubitement de la fureur la plus terrible à l'amour le plus tendre; & cependant une ſucceſſion immédiate ou ſeulement prochaine de deux affections auſſi oppoſées entr'elles eſt abſolument impoſſible. Examinez *Othello*, qui offre un tableau ſi complet & ſi parfait de la jalouſie : que trouvez-vous dans la ſcène, où ce *More*, après avoir parlé avec tant de violence à ſa femme, eſt enſuite attiré par ſes charmes avec une force irréſiſtible ? Rien autre choſe ſans doute que des émotions qui vont juſqu'à l'attendriſſement; enſuite une exploſion ſubite de la plus cuiſante douleur, dont l'amour eſt probablement la ſource, mais qui n'offre ni trace, ni ſoupçon des mouvemens caractériſtiques de cette paſſion (1)? Et

(1) *Acte IV, Scène 2.*

déja auparavant, c'eſt-à-dire, dans la ſcène avec *Jago*, où, après avoir déclaré ſa ferme réſolution d'ôter la vie à *Deſdémona*, *Othello* ſe rappelle tout d'un coup ſa beauté, les qualités aimables de ſon eſprit, ſes manières douces & engageantes, enfin, toutes ſes perfections; qu'y trouvez-vous de plus qu'une émotion intérieure remplie d'angoiſſes ſecrettes, qu'une ſouffrance auſſi vive que profonde de laquelle il peut retomber à chaque inſtant dans cette première fureur, qui le pouſſe à la vengeance; paſſage qui ne pourroit avoir lieu ſi ſon cœur étoit ému par une véritable tendreſſe(1)? L'amour eſt ſans doute l'affection fondamentale qui cauſe ces émotions violentes dans ſon ame; mais ces émotions mêmes n'ont rien de cette molleſſe, de cette douceur, de cette tendre langueur qui caractériſent ce ſentiment.

Ma troiſième remarque tombe ſur ce que la facilité de la liaiſon, à l'égard de toutes les affections prochaines, n'eſt pas réciproque. Le paſſage de la colère à

(1) Ibidem, *Scène 1.*

la douleur, & de celle-ci à la colère, eſt également facile & rapide; mais le retour de la colère à la joie ou au ſentiment fier & tranquille de ſa propre grandeur eſt un pas plus mal-aiſé que ne l'eſt celui de ces dernières affections à la première. Il en eſt ici des mouvemens de l'ame comme des vagues de la mer: ſans doute la tempête doit avoir déployé pendant quelque tems ſa fureur avant qu'elle ne pénétre dans les abîmes de l'océan, & qu'elle n'en lance les flots juſqu'aux nues; mais il faut bien plus de tems pour que les vagues agitées puiſſent devenir tranquilles, & qu'elles n'offrent plus qu'une douce ondulation ou un calme parfait. Cette comparaiſon, ainſi que vous le remarquerez ſans peine, ne peut s'appliquer ni à la colère, ni à la douleur: l'une de ces affections eſt auſſi bruſque, auſſi impétueuſe que l'autre; &, par une conſéquence naturelle, le paſſage de l'une à l'autre eſt également facile.

La diſcuſſion précédente vous prouve que ce qui a été dit des mouvemens de l'ame d'une ſeule eſpèce, peut auſſi s'appliquer à ceux d'une eſpèce différente, ſoit prochaine ou éloignée. La

ſucceſſion des premiers, ſi la marche de leurs idées n'eſt pas tout-à-fait la même, conſiſte ſeulement dans un accroiſſement ou une diminution inſenſible, ſoit dans la célérité, dans la plénitude, dans la fermeté ou dans l'égalité de cette marche, ou dans pluſieurs de ces qualités à la fois. La ſucceſſion prochaine & immédiate des mouvemens de l'ame qui ſont éloignés entr'eux ſeroit un ſaut; & la nature n'en fait point, ni dans la ſphère intellectuelle, ni dans le monde corporel : tout eſt lié dans ſes opérations par des chaînons, à la vérité, ſouvent imperceptibles; & lorſque nous croyons qu'elle a franchi de grands intervalles, ce n'eſt que parce que le lien inviſible en a échappé à notre pénétration. De pareils paſſages bruſques ſont donc impoſſibles : le torrent rapide des penſées ne peut être ſubitement arrêté, ni leur cours lent & pareſſeux être accéléré tout-à-coup; & encore moins peut-on changer en un inſtant les différentes qualités que nous avons remarquées dans leur marche; de ſorte qu'avec un degré inférieur de fermeté il s'y manifeſte rapidement beaucoup plus de célérité, &c. Un certain

déſordre, une fluctuation inquiète entre l'état qui doit ceſſer & celui qui doit commencer aura donc lieu ici auſſi-bien que dans les liaiſons des mouvemens de l'ame dont l'eſpèce eſt la même, mais dont les degrés ſont moins rapprochés. Lorſque l'éloignement qui exiſte entre les affections eſt très-petit, c'eſt comme ſi ces affections étoient prochaines. Le déſordre, qui, lors de leur liaiſon aura lieu, ſera momentané, & échappera peut-être à l'œil de l'obſervateur ; concentré, pour ainſi dire, dans les fibres les plus fines & les plus ſecrettes, il y cauſera une légère commotion, qui ſe propagera à peine juſqu'aux yeux & aux lèvres, & moins encore juſqu'aux parties du corps plus difficiles à émouvoir. Lorſque l'éloignement eſt conſidérable, alors l'agitation, l'oſcillation & les efforts de l'ame affectée par deux ſentimens incompatibles deviendront ſenſibles à l'organe de la vue par les modifications que le corps ſubira. Ici l'on remarque, ſuivant la différence des cas, tantôt les ſecouſſes du rire, tantôt les convulſions des pleurs, tantôt un changement ſubit de la couleur du viſage, un tremblement

de tous les membres, cette agitation inquiète qui décèle le doute, l'inquiétude, ou d'autres mouvemens indécis & incertains de ce genre. --- Dans l'art de la déclamation les différens changemens & les ruptures dans le ton répondent à ces modifications de la pantomime.

Vous vous attendez peut-être que je vais parcourir avec vous le vaſte champ d'obſervations qui s'offre ici à notre curioſité, ſinon entièrement, du moins en partie ; & que j'eſſayerai de faire ſortir des propriétés caractériſtiques de la marche des idées, les phénomènes extérieurs que leur mêlange & le déſordre excité dans l'ame doivent produire lors du paſſage d'une affection à une autre. Mais, à mon grand regret, tout ce que je pourrois dire ici ſe réduit à des remarques en partie triviales & en partie très-indéterminées ; & j'avoue que pour indiquer avec exactitude & préciſion les obſervations plus fines & moins connues, en général, que cette matière pourroit offrir dans ſon développement, je n'ai pas aſſez de pénétration & d'adreſſe, ou bien la langue n'eſt pas aſſez riche en termes propres dont

j'aurois beſoin pour rendre mes idées. Je n'ai indiqué qu'en général les différences qui exiſtent dans la marche des idées propres à chaque affection, ainſi que celles qui caractériſent les modifications du rire, des pleurs, du tremblement, &c. Avec quelle préciſion ne faudroit-il pas déterminer chacune de ces différences ! avec quelle exactitude ne faudroit-il pas indiquer dans les premières la proportion de leurs qualités infiniment variées, & dans les autres les degrés & les nuances ! d'ailleurs il faudroit que ce travail fût poſſible pour que les réſultats de pareilles diſcuſſions ne devinſſent pas ou très-inſuffiſans, ou en partie, ſelon les apparences, complettement inexacts ! Cependant, il n'étoit pas inutile d'offrir ce genre de ſpéculation à votre eſprit avide de recherches. Quoique ce ne ſoit qu'une légère eſquiſſe, elle peut néanmoins, telle que je la préſente, être de quelqu'utilité à l'artiſte, en l'excitant à chercher le geſte, la mine & l'attitude convenables à chaque ſituation, en lui donnant du goût pour un genre d'obſervations dont la réunion & la comparaiſon, malgré tous les obſtacles qui

ſe préſentent ici, peuvent lui procurer à la fin des connoiſſances plus exactes, plus complettes & plus ſolides qu'on n'en a eu juſqu'à préſent ſur une matière auſſi difficile.

LETTRE XLIII.

ON trouve dans une diſſertation de Hume, ſur les paſſions, une obſervation qui me paroit plus belle & plus féconde que celle que vous avez citée de l'ouvrage de Home. Le premier de ces auteurs compare l'ame à un inſtrument à cordes, dont les vibrations des cordes frappées continuent après que l'impulſion a ceſſé, & ne ſe perdent que peu-à-peu & d'une manière imperceptible (1). Par cette raiſon, les tons qui

(1) *Eſſays and Treatiſes on ſeveral Subjects, Vol. III, p.* 263 If we conſider the human mind, we ſhall obſerve, that, with regard to the paſſions, it is not like a wind-inſtrument of muſic, wich, in running over all the notes, immediately loſes the ſound, when the breath ceaſes; but rather reſembles a ſtring-inſtrument, where, after each ſtroke, the vibrations ſtill retain ſome ſound, which gradually and inſenſibly decays. The imagination is extremely quick and agile; but the paſſions, in compariſon, are slow and reſtive: for wich reaſon,

ſuivent les premiers, ne ſont jamais bien purs ; les nouvelles vibrations ſont entendues avec les premières qui durent encore, & les tons ſe mêlent & ſe confondent l'un dans l'autre. De la même manière, des affections qui doivent ſe ſuccéder rapidement, ne peuvent jamais être pures ; la ſituation dans laquelle l'ame a été placée par la première affection, dure encore, lorſque la nouvelle commence déja, & juſqu'à ce que l'effet de celle-ci ceſſe entièrement, l'union, s'en fait par un ſentiment compoſé. Home, qui parle ſimplement du ton de l'ame ſans une détermination plus préciſe, nous laiſſe dans l'incertitude, ſi ſa comparaiſon eſt priſe du ton de la flûte, qui s'évanouit avec la ceſſation de l'expiration, ou de celui de la harpe, dont les vibrations de la corde pincée en prolongent la réſonnance (1).

---

when any object is preſented, wich affords a variety of views to the one, and emotions to the other ; tho'the fancy may change its views with great celerity ; each ſtroke will not produce a clear and diſtinct note of paſſion, but the one paſſion will always be mixed and confounded with the other.

(1) *Elements of Criticiſm, T. I, p.*

Vous m'exhortez à ne pas ménager les exemples toutes les fois qu'il n'eſt guère poſſible de s'en paſſer, & en effet mon intention étoit de vous en donner ; mais on ne peut pas taxer quelqu'un d'avarice, parce qu'il ne donne pas ſur le champ tout ce qu'il poſſède, ou parce qu'il ne partage pas les tréſors que, par un travail long & pénible, il faudroit arracher auparavant de la terre, dont il lui eſt même impoſſible de tirer tous ceux qu'elle renferme. Je me bornerai donc à quelques exemples ſeulement, pour prouver que les recherches dont nous nous ſommes occupés juſqu'à préſent, peuvent avoir en effet leur utilité pratique, & pour encourager des artiſtes penſeurs à multiplier les obſervations ſur cette matière intéreſſante. Ces exemples ne doivent pas être d'une trop grande ſubtilité. Je me ſuis déja plaint pluſieurs fois que pour déſigner les nuances trop foibles des paſſions, on ne trouve pas dans la langue des expreſſions convenables & claires, ni dans le raiſonnement des cauſes dont on pourroit les déduire. Une imagination exercée peut ſeule s'en faire une idée, de même qu'une

ſenſibilité exquiſe peut ſeule les exiger dans le jeu de l'acteur.

En liſant certaines ſcènes de la comédie d'*Agnès Bernauer ;* par exemple, la cinquième ſcène du premier, & la troiſième du quatrième acte, vous ne trouverez aucune difficulté à tracer toute la ſucceſſion des mouvemens du rôle d'*Albert*, parce que malgré leur variété ils ſont tous modérés & prochains. La retenue & la fierté dominent dans la première de ces ſcènes, & la tendreſſe ainſi que les douces émotions dans la ſeconde ; là l'affection principale a des nuances du mépris, du dédain, du courage altier, & d'une confiance réfléchie dans la force corporelle ; ici elle a celles du ſentiment moral & de la nobleſſe, qui en eſt inſéparable, de l'eſpérance, de la confiance, & de la joie douce & pure ; & toutes ces variations ſont ſi modérées, ſi aiſées, que chacune paroît ſe développer de l'autre comme d'elle-même & ſans aucune difficulté. Il n'en eſt plus de même dans d'autres ſcènes ; par exemple, dans la troiſième du ſecond acte, où des mouvemens d'une nature entièrement oppoſée doivent ſe ſuccéder avec rapidité.

L'étonnement

L'étonnement dans lequel *Albert* eſt jetté par un affront inattendu & public doit bientôt l'enflammer de la colère la plus violente. Ici ce prince paroît dans une double ſituation : ſon cœur eſt attaqué par l'endroit le plus ſenſible, c'eſt-à-dire, qu'on bleſſe l'honneur du chevalier, & la tendreſſe conjugale de l'époux ; & ceux qui l'offenſent ſi cruellement ſont ſes vaſſaux, ſes ſujets. Mais au milieu de ceux-ci paroît tout-à-coup *Erneſte*, qui mérite autant de reſpect par ſa qualité de ſouverain légitime que par celle de père. Ce ſeroit ſans doute un jeu très-faux & très-contraire aux convenances, ſi pendant toute cette ſcène *Albert* conſervoit un ton uniforme ; s'il jouoit avec une vivacité également tumultueuſe, lorſqu'il adreſſe la parole au duc, aux généraux, aux chevaliers, &c. Cependant il eſt néceſſaire que l'effet de ſa colère tombe auſſi ſur *Erneſte*, qui eſt le plus important & le plus acharné de ſes accuſateurs : mais ſi l'acteur chargé du rôle d'*Albert* a le ſentiment des convenances ; s'il ne veut pas révolter contre lui tous les ſpectateurs, il faut qu'au milieu des emportemens de la colère il marque encore de la

ſoumiſſion, de la modération & du reſpect envers ſon ſouverain. Quand il brave les chevaliers, ſon ton peut être ferme & décidé; mais ſon jeu doit être plus modéré lorſqu'il montre ſon indignation au duc: en appellant les premiers au combat, il peut s'approcher des barrières auſſi près qu'il voudra; en ſe juſtifiant vis-à-vis de ſon père, il doit en reſter éloigné. Il peut jetter avec force ſon corps en avant lorſqu'il adreſſe la parole aux premiers; mais à l'égard de l'autre, il ne doit ſe courber que foiblement & d'une manière inſenſible; cependant le reſpect ne peut modérer la colère juſqu'au degré néceſſaire, ni ſubitement, niimmédiatement; & ce reſpect peut moins encore prévaloir au point, que dans le mêlange de ſentimens il paroiſſe comme le trait principal & dominant. Le premier de ces deux effets eſt rendu impoſſible par le trop grand éloignement qui exiſte entre ces affections, & le ſecond par la nature violente & impétueuſe de la colère. *Albert* a rompu ſa lance; il a déclaré que le tournois n'aura plus lieu, il a juré de pourſuivre à toute outrance, & juſqu'à la mort, quiconque, en dépit de

cette déclaration, ſeroit aſſez hardi de deſcendre dans l'arène ; il a défié les chevaliers d'éprouver ſon bras, ſon épée & ſon courage ; il a jetté le gantelet comme gage du combat à tous ceux qui oſeroient attaquer l'honneur de la maîtreſſe de ſon cœur : & immédiatement après ces trois terribles exploſions il adreſſe de rechef le diſcours à ſon père. Ne trouvez-vous pas qu'une triple pauſe devient ici abſolument néceſſaire, ſi *Albert* veut en quelque façon modérer ſa chaleur, ou même ſeulement juſqu'à un certain point, afin qu'elle n'éclate pas avec trop de véhémence & trop d'impétuoſité en parlant du duc ? Pendant ces pauſes ne le voyez-vous pas lutter, pour ainſi dire, avec le feu qui le dévore, & ne s'en rendre maître que par le plus grand effort, ſur-tout à l'inſtant où il a foulé aux pieds ſa lance briſée ; ne le voyez-vous pas faire quelques pas qui déſignent ſon inquiétude, ſe tourner de côté & d'autre avec irréſolution, & diriger ſes regards vers le duc, à regret, & de manière à faire appercevoir qu'il lui en impoſe ? Et lorſqu'enfin il commence à parler, ne ſentez-vous pas qu'il doit éprouver un tremblement

univerſel, qu'il faut qu'il change de couleur, que ſa voix doit être incertaine, & qu'on doit toujours s'appercevoir qu'il eſt dominé par la colère, laquelle enfin, après le funeſte ſignal qu'il donne avec ſon épée, lui fait oublier les devoirs de ſujet & de fils, & l'emporte au-delà de toutes les bornes du reſpect ?

Ce premier exemple n'eſt pas de mon invention ; & je n'ai pas beſoin non plus de créer le ſecond ; il ſuffira que je me le rappelle tel que je l'ai vu ſur la ſcène. *Alceſte*, qui, pour ſauver ſon époux, s'eſt dévouée aux dieux infernaux par un ſerment ſolemnel, eſt ſubitement frappée par l'idée terrible qu'elle entend déja les battemens des aîles des ombres ſouterraines, qu'elle les voit s'approcher pour l'entraîner comme une victime qui leur eſt conſacrée. Le compoſiteur qui développe ces penſées par la répétition du même motif, fait accroître, de parole en parole, l'effroi de cette reine infortunée ; des pauſes adroitement ménagées rendent ſucceſſivement ſa reſpiration plus courte, & le piano, graduellement augmenté, éteint inſenſiblement ſa voix. La dernière des

attitudes, dont l'actrice chargée de ce rôle accompagnoit cette déclamation ſi pleine d'expreſſion & de vérité, s'approchoit de l'affaiſſement, & preſque de l'anéantiſſement; avec le viſage détourné de l'endroit où elle avoit cru voir les terribles fantômes, elle n'y jetta qu'à moitié des regards furtifs & timides; les mains renverſées qu'elle avoit oppoſées au ſpectre, conſervoient néanmoins leur première direction, mais elle n'avoit plus ni aſſez de courage, ni aſſez de force pour les élever & pour donner une plus forte tenſion aux muſcles; de ſorte que foibles & tremblantes, elles retomboient le long de ſon corps (1). Immédiatement après cette défaillance cauſée par l'effroi, la ſeconde invocation des dieux infernaux, & le ſublime dévouement de cette épouſe fidelle devoient avoir lieu. La déclamation muſicale eſt ici pleine de feu & d'un enthouſiaſme ſauvage; elle indique une ame qui déploie le ſuprême degré de ſes forces; & parconſéquent le jeu doit également avoir un très-grand degré de vivacité, ſi l'on ne veut

(1) Voyez Planche XXXIII, fig. 1.

pas qu'un défaut d'harmonie très-déſagréable entre l'expreſſion muſicale & celle de la pantomime ne détruiſe l'effet de la ſituation. Le regard d'*Alceſte* doit être fixé vers la terre, puiſqu'elle évoque les divinités ſouterraines; il faut que ſon corps ſe penche en avant; ſon pas doit être grand, ſes bras doivent être étendus, ſon œil très-ouvert doit s'élancer hors de ſon orbite, & ſon regard doit avoir quelque choſe d'inſpiré ou de hagard (1). Toutes ces expreſſions priſes ſéparément ſont de la plus exacte vérité, tant à l'égard du diſcours qu'elles doivent accompagner, que par rapport à la ſituation de l'ame qu'il faut qu'elles déſignent; aucune des deux n'eſt ni trop outrée, ni trop foible; mais les rapprocher de ſi près, faire ſuivre ſi rapidement la force à la défaillance, le courage le plus réſolu au tremblement de l'effroi, ce ſeroit agir directement contre les connoiſſances que le ſpectateur, même le moins inſtruit, a du cœur humain & de la nature des ſentimens en général. Il fallut donc

(2) Voyez Planche XXXIII, fig. 2.

placer ici une pauſe & même très-longue, pour pouvoir lier des ſentimens auſſi oppoſés par pluſieurs états intermédiaires de l'ame. *Parthenie*, en ſoutenant la reine prête à tomber, la ſerra étroitement dans ſes bras; *Alceſte*, penchée ſur le ſein d'une ſœur chérie, ſe ranima bientôt, & en levant ſon foible bras dans le ſentiment du déſordre qui troubloit ſon ame, elle porta la main devant le front; tandis que *Parthenie*, avec des regards pleins de douleur & d'amour, paroiſſoit la conjurer d'abandonner ſon projet, & de révoquer le vœu terrible qu'elle venoit de prononcer (1). A meſure que ſon eſprit & ſes forces revenoient, toute la tendreſſe d'*Alceſte* ſe réveilla auſſi; inébranlable dans ſa réſolution, d'abord elle détourna ſeulement ſes regards de *Parthenie*; immédiatement après ſa main placée dans celle de ſa ſœur, commença à s'agiter; enſuite ſes mouvemens pour s'arracher de ſes bras devinrent plus forts, & l'on s'apperçut que ſes yeux ainſi que ſon front exprimoient un

(1) Voyez Planche XXXIV, fig. 1.

certain déplaiſir ſecret avec la plus noble perſévérance : mais après le regard & les embraſſemens les plus tendres, la reine, trop fortement attachée à ſon héroïque dévouement, s'arracha entièrement des bras de *Parthenie* (1), & ce ne fut qu'alors que, dans l'attitude décrite ci-deſſus, ſuivit la ſeconde invocation courageuſe des dieux infernaux. De cette manière, la répétition de ce dévouement ſe trouva non-ſeulement parfaitement motivée, mais le ſaut bruſque d'un ſentiment à l'autre fut également évité ; & ce qui, ſans cette prudente précaution, auroit pu paroître un ornement inutile ou un luxe muſical mal entendu, devint un trait admirable & très-expreſſif du caractère d'*Alceſte*.

Afin de ne pas être embarraſſé dans le choix d'autres exemples, je reviens à Rémond de Sainte-Albine que nous avons perdu de vue depuis fort longtems. Il en rapporte deux, l'un pris de la *Phèdre* de Racine, & l'autre de la tragédie de *Zaïre* de Voltaire ; mais le raiſonnement dont il les accompa-

(1) Voyez Planche XXXIV, fig. 2.

gne eſt bien peu inſtructif. *Phèdre* s'étant enfin miſe au-deſſus de toutes les conſidérations, & ayant déclaré ſon amour criminel à Hippolyte, à la vérité d'une manière indirecte, mais, cependant aſſez claire (1), elle en reçoit cette réponſe accablante :

Dieux ! qu'eſt-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous
Que Théſée eſt mon père, & qu'il eſt votre époux ?

Hippolyte ſemble néanmoins vouloir adoucir l'amertume de ce reproche, puiſqu'après la réplique de la reine il continue ainſi :

Madame, pardonnez ! j'avoue en rougiſſant
Que j'accuſois à tort un diſcours innocent.
Ma honte ne peut plus ſoutenir votre vue,
Et je vais --- ---

mais l'infortunée ne ſent que trop bien qu'il l'a compriſe ; & quand même elle ne s'en appercevroit pas, ſa paſſion eſt trop forte pour qu'elle puiſſe la maſquer

(1) *Acte II, Scène 5.*

plus long-tems. « Ici, dit Rémond de » Sainte-Albine, l'amour de cette » princeſſe ſe transforme en fureur. » Là il n'y a point d'intervalle entre » les deux mouvemens, & le paſſage » de l'un à l'autre n'a point beſoin de » nuances intermédiaires. Par-tout le » changement n'eſt pas auſſi ſubit. Or- » dinairement une paſſion ne détruit » pas ſans quelque combat une paſ- » ſion contraire ; & lorſqu'il s'agit de » peindre le procédé qu'à cet égard » ſuit la nature, le talent de nuer les » paſſages eſt néceſſaire aux comé- » diens (1) ».

D'abord il eſt faux que l'amour de *Phèdre* ſe tourne en fureur, ou il faut que Rémond de Sainte-Albine ait donné à ce mot un ſens différent de celui qu'il a ordinairement. Il eſt vrai que ſon trop long diſcours commence par cette exclamation :

--- Ah cruel ! tu m'as trop entendue !
Je t'en ai dit aſſez pour te tirer d'erreur.
Hé bien ! connois donc Phèdre & toute ſa fu-
reur !

(1) *Le Comédien, page 207.*

Mais ceci, loin d'être une explosion de la colère, n'est dans le fait que celle de la plus profonde douleur, des souffrances les plus terribles, qui, à la vérité, prennent à la fin le caractère de la fureur, du désespoir, mais non pas celui du desir de la vengeance. Cependant quand même *Phèdre* se livreroit ici à tous les emportemens de la colère, comment Rémond de Sainte-Albine pouvoit-il avancer que cela se fait sans transition, sans affection intermédiaire? N'avoit-il pas lu cette réponse que la reine avoit faite auparavant à *Hippolyte* :

Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire ?
Prince, aurois-je perdu tout le soin de ma gloire ?

ou ne sentoit-il pas que ces mots doivent être rendus avec le désordre & la confusion visibles de la honte; que durant la tournure adroite & honnête qu'*Hippolyte* donne à son reproche, l'infortunée reine doit lutter avec elle-même, jusqu'à ce que, dans l'impossibilité de sauver son honneur ou de résister à son

amour, elle eſt pouſſée à lui en faire le douloureux aveu? Si du raviſſement extatique dans lequel *Phèdre* s'eſt entièrement égarée, elle paſſoit ſubitement & ſans la moindre tranſition aux fureurs de la plus forte douleur, ce ſeroit, agir contre la nature de l'ame ſi elle ſe livroit à la colère; & ce paſſage pécheroit de plus contre les convenances de ſa ſituation du moment. Il n'en eſt pas de même de la ſituation de *Clorinde* dans la tragédie de *Sophronime & Olinte* du baron de Cronegk. L'aveu que *Clorinde* fait de ſon amour n'a rien de l'enthouſiaſme & de l'ardente volupté que reſpirent tous les diſcours de Phèdre. Le caractère décidé, fier & courageux de cette princeſſe ſe maintient par-tout; & ſi avec ſon amour elle offre à *Olinte* non-ſeulement la vie, mais auſſi la pourpre & la couronne, c'eſt moins une marque de foibleſſe que la preuve d'une amitié généreuſe, de la juſtice qu'elle rend à ſon mérite, & du mépris des préjugés. Cependant le poëte lui donne des inſtans de honte, de confuſion & de déſordre, avant qu'elle ne ſe livre à la colère.

« Je ne veux plus rien entendre ! » C'en eſt aſſez ! — Ciel, lance ta fou- » dre ! enſevelis ma honte ! je ſuis » mépriſee ! moi ! il me hait ! Eh quoi ! » je ſuis dédaignée ! humiliée ! -- Fuis, » téméraire ! fuis, dis-je ! &c. (1).

Supprimez ce paſſage, & je vous demande s'il n'y aura pas entre les ſentimens une lacune auſſi ſenſible que déſagréable ? Si le jugement de Leſſing ne ſera pas doublement fondé ; c'eſt à-dire, ſi tout ne ſera pas contradictiore dans le rôle de *Clorinde*, & ſi elle ne paſſera pas ſans ceſſe d'un extrême à l'autre (2) ?

Dans les paſſages que Rémond de Saïnte-Albine rapporte de *Zaïre*, il trouve les tranſitions très-difficiles, tandis que c'eſt préciſément le contraire. Il parle de mouvemens qui ſe détruiſent l'un l'autre avec une extrême rapidité ; mais en écrivant ceci, il penſoit ſans doute aux deux ſentimens, la haine & l'amour, que le jaloux veut toujours réunir ſans y par-

---

(1) *Sophronime & Olinte, tragédie, Acte III, Scène 3.*

(2) *Dramaturgie* de Leſſing, *T. I, p. 6, ſeq.*

venir jamais. (1) Rémond de Ste-Albine n'a pas réfléchi que ce n'eſt pas dans ce

---

(1) *Ibidem*, *p.* 212. L'art de paſſer adroitement d'un mouvement à l'autre eſt difficile. Il l'eſt ſurtout, lorſque ces mouvemens ſe détruiſent l'un l'autre avec une extrême rapidité, ainſi que dans ces endoits de la tragédie de *Zaïre* :

—— —— O nuit, nuit effroyable !
Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits ?
Zaïre ! — l'infidelle ! — après tant de bienfaits !

J'aurois d'un œil ſerein, d'un front inaltérable,
Contemplé de mon rang la chûte épouvantable.
J'aurois ſu dans l'horreur de la captivité
Conſerver mon courage & ma tranquillité.
Mais me voir à ce point trompé par ce que j'aime !

Hélas ! le crime veille, & ſon horreur me ſuit.
A ce coupable excès porter ſa hardieſſe !
Tu ne connoiſſois pas mon cœur & ma tendreſſe ;
Combien je t'adorois ; quels feux ! — Ah ! Coraſmin,
Un ſeul de ſes regards auroit fait mon deſtin.
Je ne pus être heureux, ni ſouffrir que par elle.
Prens pitié de ma rage ! oui, cours. — Ah ! la cruelle !

Voilà les premiers pleurs qui coulent de mes yeux,
Tu vois mon ſort. Tu vois la honte où je me livre.
Mais ces pleurs ſont cruels, & la mort va les ſuivre.
Plains Zaïre ! plains-moi ! l'heure approche. Ces pleurs
Du ſang, qui va couler, ſont les avant-coureurs.

moment qu'*Oroſmane* commence à devenir jaloux ; mais qu'il l'eſt déja ; il n'a pas ſongé que la jalouſie eſt dans ſa totalité une lutte continuelle, un combat pénible, un état d'indéciſion & une ſouffrance accablante, & que les mouvemens de cette paſſion ne ſe diſtinguent que ſuivant qu'ils penchent plus ou moins vers l'un ou l'autre côté. Tantôt *Oroſmane* eſt un homme offenſé emporté par la colère ; tantôt c'eſt l'amant infortuné dont l'amour trahi s'exhale en plaintes amères. Ce ſentiment & le deſir de la vengeance dominent alternativement dans ſon cœur : mais l'amour ſi près de la colère ne peut ſe manifeſter autrement que ſous la forme de la douleur ; &, comme l'a déja remarqué pluſieurs fois, la tranſition réciproque d'un de ces deux ſentimens à l'autre eſt de la plus grande facilité.

LETTRE XLIV.

Jusqu'ici, mon ami, nous avons toujours raisonné sur les sentimens simples, ou qui du moins le sont en apparence : il nous reste encore à examiner une circonstance; savoir, celle où plusieurs affections existent déja dans l'ame ; dont l'une doit prendre le dessus, sans quoi il résulteroit du désordre de toutes une situation entièrement nouvelle. Il est clair qu'on peut appliquer ici les mêmes principes que nous avons fait valoir pour apprécier le changement de sentimens simples ; ainsi vous ne devez vous attendre à cet égard à aucune observation nouvelle & importante. Si l'affection qui doit acquérir de la prépondérance domine déja dans la passion composée, elle n'aura besoin que d'être renforcée un peu pour faire disparoître entièrement l'affection concomitante & déployer toute son énergie ; si elle est plus foible, ou s'il faut que par une progression lente elle gagne insensiblement de l'avantage sur l'autre, il y aura encore ici, comme

comme dans tous les changemens ſubits, une certaine inquiétude, une certaine irréſolution dans l'ame : lorſque cette affection eſt à-peu-près de force égale, ce ne ſera pareillement que par un développement ſucceſſif, & par une gradation ſenſible, mais qui ne s'opérera pas ſans un déſordre très-remarquable dans la marche des idées, qu'elle pourra dompter l'affection rivale. La ſituation d'*Albert* ſert à expliquer le premier cas, lorſqu'après le ſignal donné avec ſon épée, il oublie ſoudain tout reſpect ; celle d'*Alceſte* éclaircit le ſecond, quand avec le retour de la réflexion, ſon amour & ſon courage ſe raniment ; & celle de *Zémire* donne une idée du troiſième, lorſqu'elle balance entre deux deſirs oppoſés, dont l'un la porte vers le tableau magique, tandis que l'autre l'en éloigne. -- Toutes les fois que le dernier cas a lieu, de manière qu'une affection entièrement nouvelle réſulte de l'état perplexe de l'ame livrée à deux ſentimens oppoſés, le déſordre ſera moindre, à meſure qu'elle ſe rapprochera davantage du ſentiment dominant ; il deviendra plus grand, lorſqu'elle ſe livrera au ſentiment foible ; & il montera au plus haut degré de force

lorſque ce rapprochement n'exiſtera à l'égard d'aucun des deux ſentimens.

En continuant à diſcuter ainſi tranquillement cette matière, je vous autoriſe peut-être à croire que mon intention eſt de paſſer entièrement ſous ſilence vos obſervations, puiſque je n'en ai pas fait mention dans ma précédente lettre; mais dans le fait, avant que de les apprécier, je voulois ſeulement ſuppléer à ce qui pouvoit encore manquer à mes recherches. Je conviens ſans difficulté que mes réflexions, ainſi que vous l'avez remarqué, ne portent que ſur le général, & que j'ai négligé mille déterminations plus préciſes, & mille différences ſenſibles que j'aurois pu indiquer; mais, à cela près, je ſerois fâché de mériter le reproche d'avoir donné à mes règles une univerſalité & une étendue qui ne leur conviennent nullement, en perdant de vue des exceptions réelles, & des modifications eſſentielles de mes principes. --- J'ai lu l'ouvrage que vous m'avez indiqué, & je l'ai trouvé digne de ſon judicieux auteur; il contient la ſolution de la queſtion propoſée; le ſeul doute qui me reſte concerne le point dont il s'agit ici.

» Le paſſage ſubit d'un contraire à
» un autre, dit M. Tiedermann (1),
» s'explique très-facilement, lorſqu'il
» s'opère tout-à-coup un changement
» dans les cauſes déterminantes. La
» colère & le rire (non le rire amer
» du dédain, mais celui de la joie &
» de l'alégreſſe) s'excluent récipro-
» quement; cependant l'homme animé
» de la plus forte colère ne pourra
» s'empêcher d'éclater de rire, du mo-
» ment que ſon adverſaire, ne lui op-
» poſant plus de réſiſtance, manifeſ-
» tera ſa crainte ou ſon infériorité par
» des expreſſions & par des attitudes
» comiques; & cela même quand un pa-
» reil motif n'auroit pas ſuffi pour le
» faire rire dans une autre ſituation.
» L'idée du contraſte qu'il y a entre
» le développement impétueux de ſes
» forces & la foible réſiſtance qu'il
» éprouve, l'entraîne d'une manière
» irréſiſtible au rire; & ce n'eſt pas
» inſenſiblement, mais d'une manière

(1) *Supplémens Heſſois concernant la littérature & l'art, vol. 3, n. 4.* Du paſſage ſubit de l'ame d'un contraire à un autre.

» ſubite qu'il paſſe ainſi d'un contraire » à un autre ». S'il n'étoit pas queſtion ici de l'homme animé de la plus forte colère, je ne conteſterois ni la juſteſſe, ni la vérité de cette obſervation, & je le ferois d'autant moins que les expreſſions & les attitudes de l'adverſaire doivent être comiques; mais je ne ſaurois m'imaginer comment une colère décidée & violente peut être ſuivi tout-à-coup des éclats du rire de la gaieté. Quel que ſoit le point de vue ſous lequel j'enviſage cette ſituation, il me paroît toujours que c'eſt préciſément parce qu'un homme d'honneur s'oublie au point de s'emporter contre un lâche, qu'il doit d'abord ſe fâcher vivement contre lui-même; qu'il doit manifeſter ſon mécontentement intérieur par des paroles ou par des actions, & que, s'il ſe permet de rire, ce ſera néceſſairement avec amertume; parconſéquent il aura le rire du dédain, & non celui de la joie ou de la gaieté. Au reſte, quand même l'obſervation de cet auteur ſeroit vraie, elle ne paroît pas prouver la choſe dont il s'agit ici; ſavoir, la poſſibilité du paſſage ſubit d'un contraire à un autre.

Le véritable contraire de la colère devroit être un ſentiment, qui, au lieu d'une marche impétueuſe, heurtée, pleine & irrégulière, en auroit une lente, foible, uniforme & continue; & le contraire le plus parfait ſeroit un ſentiment qui réuniroit toutes ces propriétés au ſuprême degré. Mais ce n'eſt pas-là le cas du rire, qui indique un ſentiment intermédiaire, une eſpèce d'indéciſion & une certaine fluctuation de l'ame, qui ſe rapproche ſeulement plus des ſentimens vifs & gais que des affections indolentes ou impétueuſes. L'homme colère, qui de la fureur paſſeroit ſubitement à des éclats de rire, ne ſauteroit pas pour cela d'un extrême à un autre; il tomberoit ſeulement dans une fluctuation qui le feroit pencher vers le ſentiment contraire, quoiqu'à la vérité avec une certaine rapidité.

« De la même manière, continue » M. Tiedermann, un amour violent » ſe change en haine, lorſqu'on trouve » l'objet indigne d'être aimé davan- » tage, & quand une longue jouiſſance » n'à pas préparé l'indifférence. La » force de notre attachement nous fait » ſentir d'autant plus vivement l'indi-

» gnité & la baſſeſſe de l'objet, & nous » pouſſe à la plus forte haine, en nous » faiſant paſſer par-deſſus l'indifféren- » ce. » Il eſt très-vrai que dans ce cas on franchit l'indifférence ; mais le ſeroit-il également qu'on paſsât ſubitement à la haine ſans être ſaiſi d'une eſpèce d'effroi ou d'étonnement intermédiaire ſans un tumulte marqué de ſentimens confus, qui, à la vérité, peut ſe terminer par une haine complettement décidée ; mais qui ſe changera difficilement tout-à-coup dans cette affection ? A mon avis, c'eſt ici encore la faute de la langue trop pauvre en expreſſions pour déſigner la variété infinie des mouvemens de l'ame ; de ſorte que l'eſprit le plus pénétrant doit ſouvent prendre les obſervations qu'il fait pour toute autre choſe qu'elles ne le ſont réellement. Mais donnons quelques autres raiſons de ces changemens ſubits, qui ſont la rapidité dans la ſucceſſion des ſentimens, & la grande fineſſe de leur mêlange. L'une, en nous cachant les affections intermédiaires, nous ſéduit au point de confondre *rapidement* avec *ſubitement* ; l'autre ne nous permet pas de diſcerner les nuances fines & délicates dans la ſituation de l'ame qui doit finir, & dans celle qui doit com-

mencer ; nuances qui ſe confondent l'une dans l'autre ; elle ne nous permet pas non plus de remarquer que deux ſentimens dominans s'aſſocient certains ſentimens ſecondaires ſecrets, &, pour ainſi dire, muets, certaines lubies cachées, leſquels, ſi on les mettoit en ligne de compte, rendroient bientôt raiſon du ſaut apparent.

Voyons s'il n'y a pas auſſi quelque mal-entendu dans le ſecond reproche que vous me faites. Vous me taxez de ne pas avoir apperçu la différence qu'il y a entre les affections qui ſont liées & celles qui ſont ſéparées dans leurs cauſes (1). Lorſque, dites-vous, l'ame a reçu un ſentiment déterminé par un certain objet, & qu'un autre objet qui n'a aucune liaiſon avec le premier cherche tout-à-coup à en changer le ton par un ſentiment d'une eſpèce différente, c'eſt-à-dire, un ſentiment éloigné, ſelon ma manière de parler ; il ſe peut, à la vérité, que la nouveauté du ſecond objet cauſe une eſpèce de déſordre, de terreur, d'étonnement paſſager, durant lequel le nouveau ſen-

(1) Voyez à ce ſujet Hume & Home aux endroits cités.

timent s'empare peu-à-peu de l'ame ; mais après cette première impreſſion, l'ame, à meſure que l'un ou l'autre objet fixe ſa penſée, paſſe d'un ſentiment à un autre ſans affection intermédiaire ; tellement que le premier ne nuit pas au ſecond, & que chacun, tant qu'il ſubſiſte, eſt parfaitement ſimple, ſans confuſion, & ſans une fluctuation prolongée. -- Je vous accorde, que la différence entre des affections liées ou ſéparées dans leurs cauſes eſt très-importante, & qu'elle ne doit pas moins être priſe en conſidération lorſqu'il s'agit d'examiner la queſtion de la ſucceſſion des ſentimens que celle de leur mêlange ; mais je ne trouve nullement que cette différence circonſcrive la généralité de nos principes, & qu'elle produiſe une exception réelle ; je le crois, du moins à l'égard de l'exemple que vous m'indiquez, & qui à cette occaſion a déja été cité par Home (1). *Shylok* éprouve la douleur la plus amère en ſe rappel-

(1) *Elements of Criticiſm, T. II, p. 174* & ſuiv. — Le *Marchand de Veniſe* de Shakeſpear. *Acte III, Scène 1.*

lant les bijoux précieux qu'il a perdus par la fuite de ſa fille ; il reſſent la joie la plus vive en apprennant la cataſtrophe d'*Antonio*, ſon rival de commerce, dont il peut maintenant ſe venger à ſon gré. A meſure que *Tubal* fixe l'attention de *Shylok*, tantôt ſur l'un, tantôt ſur l'autre de ces événemens, ces deux ſentimens ſi oppoſés ſe ſuccèdent alternativement dans l'ame de ce dernier. La douleur ſemble prendre la place de la joie, & la joie celle de la douleur, ſans aucun ſentiment intermédiaire. Je dis, ſemble ; car la douleur, en ſuccédant à la joie, ne ſe manifeſte plus avec la même véhémence que dans ſon origine ; auſſi la joie, lorſqu'elle l'emporte de nouveau ſur la douleur, ne peut-elle pas, dès le premier inſtant, dérider le front & lui rendre toute ſa ſérénité ; avec une foible lueur elle ſourit, pour ainſi dire, au travers d'un nuage, en laiſſant encore quelque choſe de chagrin & de peiné dans la première mine, & peut-être auſſi dans le premier ton de la voix de *Shylok*. Mais la circonſtance eſſentielle à obſerver ici, c'eſt que dans la joie il ſe trouve

un acceſſoire qui ſert de point pour ſa réunion avec la douleur ; c'eſt cette joie du malheur d'autrui, parconſéquent la joie de la haine, de la colère modérée, ſi voiſines de la douleur. Les deux ſentimens alternatifs ne ſont donc pas ſimples, quoiqu'ils paroiſſent l'être ; il n'y en a qu'un qui le ſoit réellement, & c'eſt le premier ; l'autre eſt déja un mouvement incertain & vacillant de l'ame, qui peut auſſi bien naître après la premiere affection, que ſe changer en elle après une exiſtence paſſagère.

Nous commençons à nous perdre dans des fineſſes & dans des ſubtilités qui paroiſſent s'éloigner de plus en plus de la pratique ; il eſt donc tems de terminer nos recherches & de mettre fin à notre correſpondance, puiſque le point que je viens d'éclaircir a été le dernier de mon plan. Si vous trouvez que j'ai fourni peu de choſe, rappellez-vous que je n'ai pas promis beaucoup ; que dès le commencement de mes recherches j'ai borné la théorie du geſte & de l'action théâtrale aux traits les plus généraux ; & que mon intention a été de donner à ce ſujet ſeulement quel-

ques idées éparſes, d'indiquer quelques points difficiles, & d'en diſcuter tout au plus quelques parties iſolées. J'oſe même me flatter d'avoir fait plus que ma promeſſe ne m'obligeoit d'exécuter. Au lieu de raſſembler ſeulement quelques matériaux pour l'édifice, & de les laiſſer bruts tels que je les ai trouvés, j'ai du moins, en les liant en quelque façon entr'eux, élevé un monument aſſez vaſte, quoiqu'imparfait, ouvert de tous les côtés, & menaçant peut-être ruine. Il eſt très-poſſible qu'une conſtruction auſſi précipitée & auſſi incomplette s'écroule d'elle-même, ou que quelque critique deſtructeur ſe plaiſe à la renverſer; mais il me reſtera toujours l'eſpérance, que par la ſuite un architecte plus habile & plus riche en fonds trouvera peut-être le ſite que j'ai choiſi non-ſeulement très-riant, mais auſſi très-avantageuſement diſpoſé pour augmenter la ſomme de nos connoiſſances, ainſi que celle de nos plaiſirs; & qu'au même endroit où j'ai conſtruit un frêle édifice à un art que j'aime, il élèvera avec le tems, ſur des fondemens ſolides & profonds, un tem-

ple majeſtueux, dont toutes les parties bien ordonnées ſeront décorées avec autant de goût que de magnificence. K.

DE LA MEILLEURE MÉTHODE DE LIRE

Les anciens Auteurs claſſiques avec la jeuneſſe ;

Suivi d'un Précis hiſtorique & littéraire des anciens Auteurs claſſiques, Grecs & Latins.

PAR M. J. G. SULZER.

TRADUIT DE L'ALLEMAND.

ON a ſouvent remarqué qu'il n'y a pas de meilleure méthode, ni de plus convenable d'inſtruire la jeuneſſe, que celle de lui procurer la compagnie des hommes ſages & ſenſés. C'eſt par leurs entretiens que les jeunes gens peuvent former leur goût & ſe pénétrer de pluſieurs vérités utiles ; tandis que leur exemple les portera à la vertu. Cependant, comme il n'eſt guère poſſible de mettre une pareille éducation en pratique, il faut y ſuppléer, en faiſant converſer les jeunes

gens avec les morts, & en leur mettant ſous les yeux les productions des meilleurs écrivains, particulièrement celles des auteurs claſſiques, grecs & latins. La plupart de ces ouvrages nous expoſent d'une manière ſi ſatisfaiſante les réflexions d'hommes d'un grand génie & d'un jugement ſain ſur les objets les plus intéreſſans pour l'humanité, & ſur les mœurs de leur ſiècle; qu'on ne peut manquer de trouver la plus vive ſatisfaction dans leur entretien muet. Mais il eſt néceſſaire qu'on ſache en tirer le plus grand avantage. Il arrive rarement que les enfans qui ſe trouvent dans la meilleure compagnie en profitent, à cauſe qu'ils prêtent peu d'attention à l'enchaînement du diſcours, & préfèrent de s'amuſer avec leurs joucts. Et c'eſt-là le tableau trop vrai & trop naturel de la manière dont on inſtruit, dans la plupart des écoles, la jeuneſſe à lire les anciens auteurs. On eſt étonné quand on penſe avec combien peu de fruit les meilleurs écrits ſe trouvent entre les mains des jeunes gens.

Cependant cet objet eſt de la plus grande importance; & il ſeroit à de-

ſirer que des hommes inſtruits, qui connoiſſent toute la valeur de ces précieux reſtes de l'antiquité, vouluſſent publier leurs idées ſur la manière la plus convenable de les lire avec la jeuneſſe. Comme la philologie eſt une partie qui m'eſt étrangère, je ne puis m'engager à donner une diſſertation complette ſur ce ſujet. Je crois néanmoins qu'il eſt de mon devoir de communiquer au public les réflexions qui me ſont venues en y arrêtant quelquefois ma penſée. Ce que j'ai à dire de la méthode de lire avec fruit les écrits des anciens dans les écoles, peut s'appliquer à tous les ouvrages qu'on veut rendre utiles aux élèves, même à ceux de notre temps. Je me bornerai cependant à parler des anciens, à cauſe qu'on eſt peu accoutumé encore à lire dans les écoles les productions des modernes, quoiqu'il y en ait pluſieurs qu'on pourroit employer avec le même avantage pour l'inſtruction de la jeuneſſe.

Mais avant de paſſer à la queſtion même dont il s'agit ici, il eſt néceſſaire que je remarque, en général, quelle eſt l'eſpèce d'utilité qu'on peut tirer de la lecture des livres claſſiques des an-

ciens ; ce qui , ſelon moi , ſe réduit aux quatre points ſuivans. Premièrement, ils ſervent à nous donner une connoiſſance approfondie des langues grecque & latine, & nous conduiſent par conſéquent à nous former pluſieurs idées que nous ne pourrions acquérir ſans ce ſecours. Secondement, ils contribuent à former notre goût, ou à nous donner le ſentiment du beau, tant dans la morale que dans les arts. Troiſièmement, nous parvenons par leur moyen à poſſéder parfaitement l'hiſtoire ancienne ; & quatrièmement, ils nous facilitent l'étude de la philoſophie. Il eſt néceſſaire que je faſſe quelques réflexions préliminaires ſur ces quatre points.

On pourroit croire que l'étude des langues mortes n'eſt d'aucune utilité par elle-même, mais qu'elle l'eſt ſeulement à cauſe qu'elle nous facilite l'acquiſition d'autres avantages. Cependant je la conſidère comme d'un avantage réel, indépendamment des connoiſſances auxquelles elle nous conduit. La poſſeſſion d'une langue dont ſe ſont ſervi les meilleurs écrivains ſur tous les arts & ſur toutes les connoiſſances humaines, doit être comptée parmi les plus grands dons

de

de l'eſprit, quand même tous les livres écrits dans cette langue devroient être perdus un jour. Une pareille langue renferme une grande quantité d'idées fines & délicates, que d'heureux génies ont commencé à développer, & que, dans la ſuite des tems, on a rendues ſenſibles par quelques mots. C'eſt une vérité dont toute l'étendue n'eſt pas encore aſſez généralement connue, qu'une langue pauvre & circonſcrite entraîne abſolument avec elle une manière de penſer également bornée; de même qu'une langue riche & belle donne une grande activité à l'eſprit, & contribue beaucoup à étendre les idées. Un peintre qui auroit étudié la nature dans les déſerts ſabloneux de l'Afrique, ne parviendroit jamais à repréſenter des ſites qu'on pourroit comparer aux beaux payſages des meilleurs artiſtes Allemands & Hollandois. Toutes nos idées nous viennent des objets extérieurs. L'artiſte qui n'a jamais rien vu de beau ne pourra jamais non plus, malgré tous les efforts de ſon imagination, produire un excellent tableau. Il en eſt de même des perceptions abſtraites. La richeſſe des idées ne pourra point

avoir lieu dans une langue pauvre. Le philoſophe que nous admirons le plus pour ſes découvertes, auroit, malgré tout ſon génie, produit des choſes bien médiocres, ſi la langue dont il s'eſt ſervi n'avoit été qu'un miſérable jargon. C'eſt par la langue que nous acquerrons des idées, que ſans cela nous n'aurions jamais connues; & il y a une infinité de mots qui nous peignent très-clairement des idées, qui, ſans ces mots, nous ſeroient demeurées confuſes ou même étrangères.

Les images que peuvent produire notre imagination & notre génie dépendent beaucoup de la diction & des figures d'une langue portée à ſa perfection, qui influent également ſur notre manière de penſer en général. Il eſt connu que l'élocution d'un écrivain & la langue dont il ſe ſert peuvent être ſublimes ou triviales, vives, ſerrées, claires ou trainantes, lâches & confuſes, paſſionnées & pathétiques, ou froides & inſignifiantes. On ne peut parconſéquent pas douter que le caractère d'une langue ait une grande influence ſur les idées que nous nous formons des choſes. Celui dont le ſtyle,

naturellement noble & élevé, eſt ſoutenu par la lecture des meilleurs écrivains, doit, ſuivant cette hypothèſe, s'exprimer avec plus de facilité & denobleſſe qu'un autre, quand même il ne parleroit pas cette même langue.

Il paroît donc clairement que l'étude des langues grecque & latine eſt déja par elle-même d'une utilité ſingulière; car perſonne ſans doute ne voudra conteſter que ces deux langues ont des avantages conſidérables ſur toutes les autres, puiſque les plus grands génies s'en ſont ſervi pour mettre au jour leurs penſées.

Le ſecond avantage qui réſulte de la lecture des anciens auteurs claſſiques, c'eſt qu'elle forme le goût. Le goût, ſelon moi, eſt la connoiſſance intime de ce qui eſt beau, bienſéant & bon. Cette connoiſſance a beaucoup d'analogie avec la perception des ſens; puiſque le jugement eſt une ſuite immédiate de la contemplation ou de la vue des objets, ſans qu'on s'occupe à analyſer les principes ſur leſquels il porte. C'eſt par cette perception intérieure que nous préférons une belle figure à

des formes déſagréables, & un ſite romantique à un ſtérile déſert. Il ne faut cependant pas croire que le goût ſe borne au beau viſible; car il s'étend également ſur les objets de morale. Le goût nous apprend à connoître qu'un homme eſt digne de notre amitié & de notre eſtime par ſes mœurs & par ſes manières, tandis qu'un autre excite notre averſion & notre mépris; & il en eſt de même d'un peuple relativement à un autre.

On ne peut douter cependant que le goût ſoit ſuſceptible d'être formé, & qu'il puiſſe être épuré ou corrompu. On voit même tous les jours que les perceptions de nos ſens, dont l'opération eſt bien moins immédiate que celle du goût, peuvent être formées par l'habitude. On s'accoutume, avec le tems, à trouver bon un mets qui nous avoit d'abord paru déteſtable, & l'on ſait que le brouet noir des Spartiates ne pouvoit faire plaiſir à manger qu'au citoyen de Lacédémone. L'uſage journalier le leur rendoit agréable. Il en eſt de même de toutes les choſes dont nous n'avons qu'une connoiſſance imparfaite.

L'habitude fait que nous ſommes prévenus en leur faveur, ou qu'elles nous cauſent de la répugnance.

La foibleſſe de notre nature ne nous permet d'appercevoir la plupart des choſes qui ſe préſentent à nous que de cette manière incomplette. Il arrive rarement que nous ayons le tems ou la capacité de juger ſainement de la valeur des choſes, en faiſant abſtraction de toutes les circonſtances qui les accompagnent. Dans tous les autres cas, notre jugement dépend de notre goût. Combien peu d'hommes y a-t-il qui ſoient en état de juger de la beauté des formes d'une figure d'après les règles du deſſin, ou qui ſachent apprécier les qualités de l'ame d'une perſonne d'après les principes de la morale & du droit naturel, avec la même exactitude & la même préciſion qu'un bon juriſconſulte décide d'un procès d'après les lois écrites de ſon pays ? Comme dans la vie humaine tout dépend donc, pour ainſi dire, de l'idée juſte que nous concevons des choſes, il eſt facile de s'appercevoir combien il eſt important de former le goût de la jeuneſſe.

Une lecture aſſidue des anciens ou-

vrages claſſiques peut contribuer puiſſamment à cela. Car la plupart de ces ouvrages ſont les productions d'écrivains d'un goût exquis. Comme les meilleures ſtatues des anciens, qui ont échappées à la fureur des barbares & aux ravages du tems, ſont les plus parfaits modèles de la beauté humaine, d'après leſquels les artiſtes modernes exécutent leurs plus beaux ouvrages; c'eſt de même dans leurs écrits que nous trouvons les plus admirables exemples du bon goût. Ils nous ont laiſſé de vrais chefs-d'œuvres de poéſie, d'éloquence & de ſtyle. Cela eſt ſi généralement connu, qu'il paroît inutile de chercher à le prouver. Perſonne n'ignore non plus que les auteurs modernes qui ont le plus approché de la perfection des anciens, ſont ceux qui ont pris le plus conſtamment les meilleurs d'entr'eux pour modèles, & qui les ont lus avec le plus de réflexion & d'aſſiduité; de ſorte qu'ils ſe ſont, pour ainſi dire, rendus propres toutes leurs beautés. La critique de l'art trouvera à peine une eſpèce de beauté, ou un moyen de repréſenter les choſes d'une manière vive, belle & attachante, dont on ne puiſſe produire des exemples

dans les productions des anciens. Il eſt néanmoins impoſſible de s'inſtruire de ces choſes par les règles ſeules. L'œil doit appercevoir ces beautés dans les grands modèles en tout genre, & s'en pénétrer vivement, ſi l'on veut les poſſéder ſoi-même : ce à quoi l'on ne peut parvenir que par une lecture conſtante & réfléchie des ouvrages claſſiques des anciens.

Cette lecture peut auſſi nous conduire au goût de ce qui eſt beau, convenable & bon dans la morale. Non que je veuille prétendre que les tems dans leſquels ont vécu les anciens auteurs claſſiques, & dans leſquels ils ont formé leur propre goût, aient été, ſous tous les points de vue, préférables au ſiècle où nous vivons ; mais nous trouvons néanmoins dans leurs écrits une infinité de choſes propres à nous donner une idée de la perfection morale.

Premièrement, les mœurs des anciens Grecs & Romains nous offrent ſans contredit beaucoup d'excellens préceptes dont on ne rencontre aujourd'hui que de bien foibles traces. Il y avoit une liaiſon infiniment plus grande entre les citoyens d'un même état qu'il n'en ſubſiſte de nos jours ; ils prenoient

un plus grand intérêt au bien de la choſe publique ; & le commerce de la vie n'étoit pas chez eux gêné par de vaines étiquettes & un cérémonial faſtidieux. C'étoit dans les places publiques & dans les promenades qu'on s'entretenoit de la philoſophie, des intérêts de la république & des grandes qualités des citoyens. En général, la manière de vivre des anciens étoit plus libre & s'écartoit moins de la nature que la nôtre ; ce qui eut une grande influence ſur le caractère de leurs écrivains. On ne trouve point dans leurs ouvrages de fades & vils éloges des grands & des riches. Ils jugeoient tous les hommes avec la même honnête franchiſe ; & ſi l'on rencontre dans leurs écrits du tems des empereurs Romains quelques flatteries, il faut convenir du moins que ce ne ſont pas de baſſes & puériles adulations. La liberté des républiques grecques, & celle que les Romains goûtèrent avant qu'ils ſe furent donné des maîtres, contribua infiniment à former le goût moral de leurs écrivains. Ils eurent des idées plus grandes & plus élevées que ceux qui ne parurent qu'après la chûte de ces républiques.

A cela il faut ajouter encore, que la plupart de ces écrivains étoient des hommes qui jouiſſoient d'un certain rang & d'une conſidération diſtinguée dans leur pays, & à qui l'on confioit ſouvent les plus grands intérêts de l'état, ce qui les portoit naturellement à de conſtantes & ſérieuſes réflexions. Et ce fut cette habitude de méditer ſur des matières auſſi importantes, jointe à leurs entretiens familiers avec les premiers & les meilleurs citoyens de la république, qui leur permirent d'élever leur goût bien au-deſſus de la manière commune & rampante de penſer de la plus grande partie de nos écrivains modernes.

Toutes ces circonſtances contribuèrent à imprimer à leurs écrits une certaine énergie & élévation, qu'il eſt plus facile de ſentir que de faire connoître, & qu'il eſt ſi rare de trouver dans les productions des auteurs de nos jours, dont une partie de la vie ſe paſſe inutilement dans la pouſſière de l'école, & dont le reſte s'écoule obſcurement dans la ſociété de perſonnes d'un état moyen qui ne peuvent donner aucune ſorte impulſion à leur ame.

On peut dire auſſi que les anciens ont dépeint les mœurs, les caractères, les vertus & les vices des hommes avec des couleurs plus vraies & plus vives que nous ne pouvons nous les repréſenter par notre propre expérience ; ſoit que ces écrivains aient été doués d'un ſentiment plus fin que nous, ſoit qu'ils aient eu de plus fréquentes & de plus favorables occaſions d'étudier le cœur humain, parce que dans ces tems-là les citoyens de l'état ſe trouvoient, en général, plus expoſés aux regards du public. Qu'on compare les *Vies des hommes illuſtres* de Plutarque, ou les *Annales* de Tacite avec nos hiſtoires modernes, & l'on ſera parfaitement convaincu de la grande différence qui ſubſiſte entre les unes & les autres.

Je conclus donc de ces réflexions, que la lecture des meilleurs auteurs anciens ne peut manquer de contribuer infiniment à former notre goût moral. On ſait qu'un homme, doué naturellement d'un grand caractère, mais dont la jeuneſſe s'eſt paſſée parmi les gens du peuple, ne tarde pas, lorſqu'il ſe trouve un jour placé parmi des perſonnes d'un certain mérite, à ſe confor-

mer à leur manière de voir, & à donner plus d'élévation à ſes propres idées. Il en eſt néceſſairement de même de ceux qui liſent avec fruit les anciens auteurs claſſiques, dont les préceptes développent promptement toute l'énergie de leur ame.

Le troiſième avantage qu'on retire de la lecture des anciens, c'eſt la connoiſſance de l'hiſtoire de leur tems. Il eſt inutile ſans doute de faire remarquer ici combien eſt néceſſaire l'étude de l'hiſtoire en général, & en particulier celle des peuples de qui nous tenons nos arts, nos ſciences, & même une partie de nos lois; l'enſeignement de l'hiſtoire ancienne doit donc faire une des principales parties de l'éducation. Mais qu'on ne s'imagine pas que je veuille borner cette inſtruction à l'avantage qu'on peut attendre des compilations indigeſtes ou des pitoyables abrégés de quelques écrivains modernes; je demande, au contraire, qu'on étudie l'hiſtoire ancienne dans les auteurs originaux, & je ſuis perſuadé que l'utilité dont je veux parler ici ne peut réſulter même des ouvrages des modernes, qui, comme Rollin, ont puiſé avec ſoin &

avec goût dans les meilleures fources. Les différences qu'on remarque entre ces productions de nos jours & les grands modèles de l'antiquité, ne font pas moins frappantes que celles qu'on trouve entre un payfage deffiné au fimple crayon, & le fite même, tel que nous le préfente la nature. Quand on veut donc tirer tout le fruit poffible de l'hiftoire ancienne, il faut l'étudier dans les écrits des anciens mêmes, ou du moins en préférer les bonnes traductions aux ouvrages des modernes fur l'hiftoire ancienne.

Enfin, la lecture des anciens auteurs claffiques fert auffi de principe fondamental à la philofophie, la plus belle des connoiffances humaines. Je ne m'arrêterai pas à démontrer ici jufqu'à quel degré plufieurs écrivains de l'antiquité ont porté la philofophie. Il eft connu que les plus grands philofophes modernes, tels qu'un Leibnitz, un Shafteſbury, un Wolf, ont puifé leurs principales idées dans les ouvrages des anciens. En général, on peut dire que les vérités fondamentales de la théorie & de la pratique de la philofophie ont été connues & mifes en action par les

Grecs & les Romains, & que c'eſt plutôt par la méthode que par la doctrine que les philoſophes de nos jours ſe diſtinguent des meilleures écoles de l'antiquité.

Quelque eſtimable que me paroiſſe la méthode que Leibnitz & particulièrement Wolf ont introduite dans la philoſophie ; quelque néceſſaire qu'elle me ſemble pour parvenir à une ſuffiſante certitude ; je ſuis néanmoins d'avis qu'il ne faut initier la jeuneſſe dans la philoſophie ſyſtématique qu'après qu'elle aura acquiſe une connoiſſance raiſonnable de la philoſophie des anciens. Car ce n'eſt que par cette connoiſſance préliminaire qu'elle prend du goût pour les recherches philoſophiques en général, & qu'elle s'apperçoit bientôt que la philoſophie ne conſiſte pas ſimplement en idées abſtraites, en vaines ſpéculations, mais en méditations ſur les plus importantes vérités dont puiſſe s'occuper l'eſprit humain ; tandis que notre méthode ſert à détourner beaucoup de monde de l'étude de cette ſcience. Il faut être né avec un penchant invincible pour la philoſophie, pour ne pas en perdre le goût après que l'on

en a commencé l'étude par s'occuper pendant ſix mois de l'ontologie, qui n'a pour objet que l'explication des idées abſtraites du poſſible & de l'actuel, du tems & de l'eſpace, du ſimple & du compoſé. C'eſt avec bien plus d'agrément qu'on parvient dans le temple de la philoſophie par la lecture des anciens, tels que Cicéron, Maxime de Tyr, Xénophon, Platon, &c. Ces ſages commencèrent tout de ſuite par l'examen de queſtions d'une utilité générale, & diſcutèrent les matières, qu'ils traitèrent plutôt d'après les principes de la ſaine raiſon, que d'après une méthode démonſtrative ; ils employèrent ce qu'en logique on appelle analyſe, & la route qu'ils nous ont tracée eſt parſemée de fleurs. C'eſt rarement par des explications abſtraites & forcées qu'on parvient aux idées utiles ; mais on y ſera conduit d'une manière facile par des exemples, par la méditation d'images agréables, dont les ſuites feront des eſpèces de conſéquences naturelles de la plus grande probabilité, auxquelles on donne le nom d'inductions ; qui, à la vérité, ne procurent que rarement une parfaite con-

viction, mais dont réſulte preſque toujours une ſuffiſante certitude. Par cette méthode, on apprend à connoître la néceſſité de différentes recherches ontologiques, & l'on s'apperçoit en même-tems des principes ſur leſquels il faut les appuyer. Il eſt certain que de cette manière l'on ne ſaiſit pas d'un coup-d'œil auſſi général & auſſi certain l'enſemble de la philoſophie que par la méthode de Wolf; mais on ne manquera pas enſuite pour cela de courage, ni de tems. D'un autre côté, on ne court pas non plus le riſque de voir ſes idées bornées par de continuelles abſtractions auſſi ſuperficielles que ſèches, ainſi que cela eſt toujours arrivé aux diſciples de Wolf, & quelquefois à ce grand homme lui-même. D'après ma propre expérience, je ſuis convaincu que la philoſophie gagneroit beaucoup, ſi l'on commençoit par donner à la jeuneſſe la connoiſſance néceſſaire des ouvrages philoſophiques des anciens, avant que de la faire paſſer, ſuivant la méthode généralement en uſage dans les écoles, de la logique à l'ontologie, de l'ontologie à la coſmologie, de la coſ-

mologie à la phyſiologie, & ainſi de ſuite.

Voilà donc les principaux avantages qu'on peut tirer de la lecture des meilleurs ouvrages claſſiques, & ces réflexions doivent nous ſervir de règles fondamentales ſur la méthode la plus utile de lire ceux des anciens auteurs claſſiques avec la jeuneſſe. Je n'ignore pas que ce que j'ai à dire à ce ſujet s'écarte beaucoup des idées reçues, & qu'il n'eſt peut-être pas poſſible de remplir entièrement mon projet à cet égard. Mais toutes les fois qu'on veut preſcrire des règles, il eſt eſſentiel qu'elles ſoient priſes dans les originaux les plus parfaits; & ſi l'on ne peut pas les ſuivre rigoureuſement, on ſait du moins quelle route on doit prendre pour parvenir à une plus grande perfection. Il faut s'attendre que l'enſeignement de la plupart des écoles ſera vicieuſe, & plutôt préjudiciable qu'utile, auſſi long-tems que le miniſtère public négligera de veiller à cet important objet de législation.

Je penſe, qu'avant tout, il faut fixer ſes regards ſur les quatre principaux avantages qu'on peut retirer de la lecture des anciens auteurs claſſiques, parce

parce que chacun de ces avantages demande une méthode particulière. S'il étoit queſtion ici de mettre les écoles ſur un meilleur pied, je propoſerois de partager en quatre claſſes les profeſſeurs des langues grecque & latine. Les premiers ſeroient proprement des profeſſeurs de ces langues; ſavoir, des *Profeſſeurs de Grammaire*. La ſeconde claſſe ſeroit compoſée des *Profeſſeurs d'Eloquence & de Poéſie*. Ceux de la troiſième claſſe ſeroient des *Profeſſeurs de l'Hiſtoire Ancienne*, qui enſeigneroient, en même-tems, à connoître les mœurs & les uſages de l'antiquité. Les *Profeſſeurs de Philoſophie* rempliroient la quatrième claſſe. Les profeſſeurs de ces différentes claſſes devroient être tenus à ne ſe ſervir que de la lecture des anciens auteurs claſſiques pour l'enſeignement de la partie dont ils ſe trouveroient chargés. Quoiqu'il ſeroit peut-être difficile d'introduire un pareil ordre, on pourroit néanmoins en retirer du fruit dans les écoles bien dirigées, ſi les profeſſeurs étoient ſeulement aſſez inſtruits pour s'appercevoir des différens avantages dont j'ai parlé plus haut.

Il faudra donc dans chaque classe des écoles consacrer uniquement certaines heures à la lecture des auteurs classiques relativement à la langue. Cela devra se faire à-peu-près suivant la méthode que voici. Dans les basses classes on prendra de bons recueils de passages détachés, ou bien quelques auteurs aisés à comprendre, tels que Phèdre & Justin; & pour les classes suivantes, des auteurs d'autant plus difficiles qu'on fera de plus grands progrès dans le grec & dans le latin. On obligera les écoliers à traduire ou à expliquer verbalement ces recueils ou ces écrivains, période par période. Mais le professeur ne devra pas se contenter de ce que ses écoliers rendent exactement le mot grec ou latin, ou de ce qu'ils donnent à-peu-près un sens aux périodes. Mais après que chaque période aura été traduite, il faudra que le professeur en expose premièrement le principal sens d'une manière claire; & cette explication ne devra point se faire dans le latin corrompu dont on se sert communément dans les écoles, mais dans la langue naturelle ou réputée telle des écoliers; méthode qu'il ne devra quitter que lorsqu'il sera assuré que chaque écolier

comprend parfaitement le paſſage. Après que le paſſage aura été bien ſaiſi, il ſera eſſentiel que le profeſſeur le décompoſe avec ſes écoliers, & qu'il leur faſſe remarquer les principales idées qu'il préſente, avec celles qui en découlent. Ces idées devront être bien diſtinguées de celles qui ne ſervent qu'à l'amplification, ou qui ne contiennent que des circonſtances épiſodiques, par leſquelles l'idée principale acquiert un ſens plus précis & plus déterminé. Par ce moyen le paſſage de l'auteur deviendra plus clair & plus marqué. Enſuite le profeſſeur fera l'analyſe de tous les mots, pour indiquer leur ſignification particulière ; travail qu'il devra faire de la même manière que s'il étoit occupé à compoſer un dictionnaire de la langue latine. Mais il eſt néceſſaire qu'on conſulte en cela l'âge & l'intelligence des auditeurs, afin de s'y conformer. Aux plus jeunes on expliquera le ſens des mots par des exemples & par des images qui ſoient à leur portée ; pour les autres, on fera uſage des interprétations & des comparaiſons. Pendant le tems qu'on eſt occupé à développer de cette manière le ſens des mots, un profeſ-

ſeur intelligent & qui a du goût peut trouver une infinité d'occaſions de faire appercevoir des choſes utiles à ſes écoliers, ainſi que de réveiller leur attention par ſes queſtions, & d'apprendre, en même-tems, à connoître les diſpoſitions dont la nature peut les avoir doués. Il y a auſſi pluſieurs mots dont il eſt eſſentiel de donner une explication plus exacte, en y comparant ceux dont la ſignification reſſemble plus ou moins à celle de ces mots; en remarquant la différence qu'il y a entre les uns & les autres, & en fixant le degré de leur homonymité. Lorſque, pour mieux déterminer la ſignification d'un mot, il ſera néceſſaire d'en indiquer l'étymologie, il ne faudra pas manquer de la faire connoître, & de remarquer exactement la différence qu'il y a entre l'expreſſion deſcriptive & la métaphorique. De plus, il eſt eſſentiel de faire une comparaiſon entre le mot grec ou latin, & le mot de la langue dans laquelle on l'explique, pour voir s'ils préſentent parfaitement la même idée, & s'ils ſont de la même force, ou ſi le mot d'une de ces langues mérite d'être préféré à celui de l'autre. Enfin, le profeſſeur devra faire comprendre, autant que le

permet l'intelligence des écoliers de chaque claſſe, combien la diction en général, & chaque mot en particulier ſont expreſſifs, nobles, ſublimes, ou obſcurs, communs & bas.

A cette claſſe d'inſtruction appartient auſſi tout ce qui regarde la grammaire, l'élocution, & l'idiotiſme des langues. Je ſuis néanmoins dans l'opinion que c'eſt dans les baſſes claſſes qu'il faut faire le moins d'obſervations grammaticales, & que ces obſervations même doivent être fort ſuperficielles. La grammaire eſt, pour ainſi dire, ce qu'il y a de plus difficile dans chaque langue, & la plus grande partie en doit être gardée pour les hautes claſſes. Au contraire, on peut commencer tout de ſuite dans les plus baſſes claſſes par enſeigner aux écoliers les plus belles manières de s'exprimer, & les engager à les imprimer dans leur mémoire. On ne doit pas non plus négliger de leur faire traduire, dans leur langue maternelle, les meilleurs morceaux qu'on leur aura expliqués, d'après la méthode que j'ai indiquée plus haut.

Il eſt vrai que de cette manière on ne fera que des progrès fort lents, &

que fouvent on ne pourra expliquer dans une heure que deux ou trois paſſages; mais il n'y a pas grand mal à cela. Il ne s'agit pas tant de faire paſſer en peu de tems un auteur ſous les yeux de la jeuneſſe, que de l'accoutumer à bien comprendre ce qu'elle lit, & à y réfléchir attentivement. Un homme de goût & d'eſprit, qui veut remplir la place de profeſſeur dans un gymnaſe, doit trouver autant de ſatisfaction dans l'enſeignement qu'il donne, qu'en peuvent avoir les écoliers qui reçoivent ſes leçons. Une pareille inſtruction n'eſt autre choſe qu'un conſtant entretien entre le maître & le diſciple, dans lequel il ne doit pas être parlé de choſes déſagréables & ennuyeuſes, mais où l'amuſement & l'inſtruction doivent ſe trouver réunis. Comme le maître eſt à même de faire continuellement à ſes élèves des queſtions ſur différens objets, ce n'eſt pas ſeulement la mémoire de la jeuneſſe qu'on exerce par une pareille méthode d'enſeigner, mais principalement ſon eſprit, ſon attention & ſa ſagacité.

Il faut que j'ajoute encore, qu'il n'eſt pas néceſſaire à la méthode dont il s'a-

git ici de parcourir dans chaque claſſe l'ouvrage entier d'un auteur ; car il n'eſt pas queſtion de lire beaucoup, mais de bien comprendre ce qu'on lit. Cependant dans les hautes claſſes il convient de faire expliquer un auteur en entier ſuivant cette méthode, afin que les écoliers apprennent à connoître parfaitement la manière de s'exprimer qui lui eſt particulière. Or, il feroit bon de donner dans les claſſes ſupérieures deux eſpèces de leçons pour faire comprendre le ſens de l'auteur : l'une dans laquelle on s'arrêteroit fort au long à chaque phraſe, ainſi qu'il a été dit plus haut ; & l'autre, dans laquelle on marcheroit un peu rapidement, pour ne fixer l'attention que ſur les choſes les plus importantes ; de ſorte qu'en ſix mois on parcourroit tout un ouvrage, comme, par exemple, l'*Enéide*. Car il ſeroit fort important que la jeuneſſe lut au collège quelques auteurs d'un bout à l'autre, & cela même à différentes repriſes ; puiſque ce n'eſt que par une lecture réitérée qu'on parvient à bien connoître les écrivains de l'antiquité, & à en recueillir tout le fruit poſſible. On devroit, par exemple, auſſi bien pren-

dre un hiſtorien pour les leçons de grammaire, que pour celles qui ſont deſtinées à l'éloquence, & même pour l'hiſtoire ; de cette manière la jeuneſſe apprendroit à connoître parfaitement le mérite d'un pareil auteur, & à ſe le rendre propre.

La ſeconde claſſe contiendra les profeſſeurs dont l'objet principal ſera de former le goût de la jeuneſſe : ils s'occuperont ſur-tout de l'éloquence & de la poéſie ; mais ce ne ſera pas à la manière ordinaire des écoles, où l'on ne s'arrête qu'au mécaniſme de ces arts ; leur vue portera auſſi, & même principalement, ſur le goût, ſur la beauté, la convenance, la vivacité & l'élévation des idées & des images. Dans les baſſes claſſes on commencera par des paſſages détachés & faciles, recueillis de différens auteurs, qui contiennent des deſcriptions d'objets matériels, & qui tombent ſous les ſens. De-là on paſſera à des choſes plus difficiles ; aux expreſſions des paſſions, aux diſcours ſur les affaires politiques & militaires, tels qu'on en trouve en grand nombre dans Tite-Live & dans d'autres écrivains ; aux diſcours oratoires, comme ceux de Ci-

céron & d'Iſocrate ; & enſuite à de grands ouvrages complets , tels que l'Iliade , l'Enéide , &c.

Les premières choſes ſur leſquelles le profeſſeur devra fixer ſon attention , ſont les différentes manières d'embellir une penſée , les principales figures de rhétorique , & les autres fleurs d'éloquence. Il faudra qu'il faſſe voir comment un orateur ou un poëte donne , ſoit par de ſimples mots choiſis avec goût, ſoit par ſa diction en général , c'eſt-à-dire , par des deſcriptions , des tableaux , des comparaiſons , &c. , du corps & de l'ame à une penſée ou à une image , par le moyen deſquels cette image ou cette penſée devient plus ſenſible pour le lecteur , que ſi le poëte ou l'orateur s'étoit exprimé dans le ſtyle familier. Il devra traduire les plus beaux paſſages dans une élocution commune , pour faire remarquer à ſes diſciples la différence qu'il y a entre cette manière de s'énoncer & la beauté du ſtyle de l'auteur qu'il leur explique ; ce qu'il ne manquera pas de rendre ſenſible par pluſieurs exemples ; enſuite , il les obligera d'exprimer dans un ſtyle élégant & fleuri les paſſages qu'il aura ainſi tra-

duits d'une manière négligée. Ces exercices lui fourniront l'occaſion de produire pluſieurs règles d'éloquence & de goût, & de faire comprendre ce que c'eſt qu'un ſtyle ſublime, noble, fleuri, mâle, rapide, pittoreſque, & ce qui eſt d'une diction foible, commune, baſſe, obſcure & languiſſante, ainſi que ce qui conſtitue chacun de ces genres. Il ne faut pas qu'il faſſe cela d'une manière abſtraite, mais ſeulement par de bons exemples. S'il a ſoin de prendre garde à l'âge & à l'intelligence de ſes diſciples, il peut rendre cette inſtruction auſſi agréable qu'utile.

Dans la claſſe ſuivante, on fera connoître de plus en plus à la jeuneſſe les ſecrets de l'art, & à quoi l'orateur & le poëte doivent le principal mérite de leurs ouvrages, qui conſiſte particulièrement dans la manière dont ils s'expriment; ſavoir, non dans les figures & dans les images, mais dans les penſées mêmes. Ce n'eſt pas celui qui s'eſt imprimé dans l'eſprit toutes les règles de l'art oratoire qui eſt un grand orateur, mais celui qui a fait une étude approfondie du cœur humain & de ſes paſſions, qui poſſède une grande connoiſſance

du monde en général, & en particulier de l'état dont il eſt le citoyen, & qui, pour tout dire, appuie ſes idées ſur une ſaine philoſophie. On ſait que chez les anciens, & ſur-tout chez les Grecs, l'étude de l'éloquence renfermoit les parties auxquelles on donne aujourd'hui le nom de rhétorique, de philoſophie & de politique.

Il faut auſſi, en liſant les anciens auteurs avec la jeuneſſe déja un peu inſtruite, lui indiquer les ſources dans leſquelles ils ont puiſé; & lui prouver, en même-tems, que Cicéron, Tite-Live, Xénophon, Iſocrate & Demoſthène n'ont pas été de ſimples déclamateurs, mais des philoſophes & des hommes d'état, ainſi qu'Homère & Virgile. On ne doit pas non plus laiſſer échapper aucune occaſion, pendant qu'on explique les auteurs claſſiques, de s'entretenir avec la jeuneſſe ſur les matières où ils ont puiſé leurs grandes idées & leurs deſcriptions. Et en étudiant les poëtes, on lui expoſera, dans leur véritable jour, les mœurs, le caractère, les actions & les diſcours des principaux perſonnages dont il y eſt queſtion, ainſi que ce qu'ils offrent de naturel, de grand & d'extraordinaire.

Ce n'eſt que par ce moyen qu'on peut véritablement former ſon goût.

Après que les écoliers ſeront ſuffiſamment inſtruits de tous ces objets, on pourra, en leur donnant à lire des ouvrages entiers, tels que les oraiſons de Cicéron & de Démoſthène, les tragédies d'Euripide & de Sophocle, les poëmes épiques d'Homère & de Virgile, leur faire connoître le plan & l'économie de pareilles compoſitions, pour en conſidérer par ce moyen l'enſemble. On leur indiquera la contexture & la marche de tout l'ouvrage, dont on leur aura déja appris à diſcerner les plus belles parties par les explications préliminaires dont il a été parlé plus haut. Lorſqu'ils ſeront parvenus à ſe former des idées claires de ces principes, on lira de nouveau rapidement tout l'ouvrage avec eux. En ſuivant cette route, ils apprendront à ſaiſir convenablement toutes les beautés des anciens auteurs claſſiques, qu'ils auront parcouru trois fois d'un bout à l'autre. Car j'entends ici qu'il faut employer dans les hautes claſſes quelques heures à lire d'abord un poëte, Virgile, par exemple, d'après la première méthode, c'eſt-à-dire, gramma-

ticalement, en choiſiſſant les plus beaux paſſages de cet auteur. Enſuite on conſacrera d'autres momens à l'explication des paſſages qui offrent des beautés poëtiques particulières, qu'on diſcutera chacune ſéparément; après quoi on lira pour la troiſième fois tout l'ouvrage, pour examiner la contexture de l'enſemble.

Je paſſe maintenant aux leçons d'hiſtoire, tirées des anciens, qui ne doivent ſe faire que d'une manière rapide, & ſeulement avec les écoliers qui ont déja quelques notions exactes du ſtyle particulier des auteurs. D'après le plan que je propoſe, il ne faut rien faire de tout ceci dans les baſſes claſſes. On commencera également dans cette partie à choiſir des morceaux détachés, comme, par exemple, ceux qu'on trouve dans les *Vies* de Cornelius Nepos, & dans les ouvrages d'Elien. Après quoi l'on pourra faire des extraits de l'hiſtoire générale, en prenant Juſtin pour guide dans le latin, & Diodore de Sicile ou Hérodote dans le grec; & l'on paſſera enſuite aux hiſtoires particulières qui ont quelqu'étendue. Dans toutes ces leçons le profeſſeur ne devra s'arrêter qu'aux faits

hiſtoriques, à la géographie & à la deſcription des anciens états, de leurs lois, de leurs mœurs & de leurs coutumes. En expliquant une hiſtoire ou la vie de quelque grand homme, il faudra que le profeſſeur faſſe précéder ſes leçons par une introduction générale, par laquelle la jeuneſſe puiſſe ſe former une idée exacte de la géographie, de la chronologie & de la politique, autant que cela eſt néceſſaire pour l'intelligence de l'hiſtoire qu'il va traiter. Il eſt eſſentiel auſſi d'avoir conſtamment à la main de bonnes tables chronologiques & de bonnes cartes géographiques. Munis de ces ſecours, on lira avec les écoliers l'hiſtoire ancienne dans les ſources mêmes; & dans la première lecture rapide, on s'arrêtera principalement à en bien ſaiſir les faits les plus importans, & à les imprimer dans la mémoire.

Lorſque la jeuneſſe ſera parvenue à comprendre paſſablement l'enſemble de l'hiſtoire ancienne, il ſera tems de lui en donner, dans les claſſes ſupérieures, des notions plus particulières. Pour cet effet, il faudra lui faire lire les hiſtoriens qui ſont entrés dans des détails

plus circonſtanciés, tels que Tacite, Tite-Live, Xénophon, Thucydide, Plutarque, &c. En donnant l'explication de ces écrivains, on devra commencer par examiner les faits, & tâcher d'en découvrir les cauſes, ainſi que l'influence des mœurs & du caractère des peuples & des perſonnages particuliers ſur les événemens; on louera les actions belles & glorieuſes ſuivant leur mérite, ainſi qu'on blâmera celles qui ſont condamnables; enfin, on examinera dans l'occaſion d'une manière philoſophique les lois & les inſtitutions des pays dont il ſera parlé, pour que la jeuneſſe tire tout le fruit qu'on peut eſpérer d'une hiſtoire bien écrite. Mais pour qu'on ait dans les écoles le tems néceſſaire pour ces exercices, il faudra qu'on prenne pour cela les heures conſacrées à l'étude de la géographie hiſtorique & politique, qu'on devra réformer. Ce n'eſt que lorſque l'homme eſt parvenu à un âge mûr qu'il apprend à connoître l'utilité de l'hiſtoire & de la géographie modernes; ce n'eſt qu'alors auſſi qu'il a tout l'eſprit néceſſaire pour en profiter. Je regarde donc cette étude comme abſolument inutile à l'école; & ſi je

veux qu'on s'y exerce dans l'hiſtoire ancienne, c'eſt parce qu'elle ſert à former notre goût, & à nous inſtruire d'une infinité de choſes dont l'hiſtoire moderne ne peut que difficilement nous donner des notions. Je le répète donc, il ne faut point s'occuper de l'hiſtoire moderne dans les écoles; mais attendre, pour s'adonner à cette étude, qu'on ait paſſé à l'univerſité.

Il nous reſte à dire un mot de l'explication philoſophique des anciens auteurs; travail qu'il faut reculer aux hautes claſſes des écoles. Le profeſſeur a ici deux objets qu'il ne doit pas perdre de vue; ſavoir, premièrement, le ſens propre & grammatical des mots; & ſecondement, la vérité des principes que ces mots ſervent à expoſer. Il doit porter la plus grande attention ſur le premier point. Pluſieurs mots qui ſe préſentent dans les écrits des anciens philoſophes ont aujourd'hui une autre ſignification qu'ils ne l'avoient de leur tems; de manière qu'on prend quelquefois un paſſage dans un ſens différent de celui que l'auteur a voulu y attacher. On ne peut donc porter trop de ſoin à ſaiſir la véritable ſignification des mots dans les écrits

écrits des philoſophes de l'antiquité. Après qu'on aura fait ſur cela les recherches néceſſaires, on examinera les principes ſur leſquels l'auteur établit ſon ſyſtême, on analyſera ſes aſſertions & ſes preuves, dont on fera ſentir la force ou la foibleſſe, & l'on finira par expliquer la matière, en général, d'après les règles de la philoſophie morale ou d'après ſes propres réflexions.

Voilà, ſelon mes foibles connoiſſances, les principaux objets qu'il faut ne point perdre de vue en expliquant dans les écoles les anciens auteurs claſſiques. Il y a dans cette inſtruction une infinité de petites circonſtances & de petits détails dont on peut tirer avantage, mais dont il n'eſt pas poſſible de parler ici. Tout dépend du goût & de l'intelligence du profeſſeur; car celui qui manque de génie & de jugement, ou qui n'a pas l'amour de ſon état, ne ſauroit acquérir les talens pour une pareille inſtruction, ni par aucun conſeil, ni par aucun autre moyen.

On pourra objecter contre cette méthode qu'elle doit être longue; mais après un mûr examen, on trouvera que la jeuneſſe ne manquera pas le tems

néceſſaire pour faire ſes études de cette manière. Je ſuppoſe qu'un enfant ait atteint l'âge de quatorze ans lorſqu'il entre dans la plus baſſe claſſe, & qu'il ne ſorte des écoles qu'à vingt ans; il aura parconſéquent le tems d'entendre ſuffiſamment expliquer les langues grecque & latine dans toutes les claſſes par leſquelles il paſſera; d'autant plus qu'il ne doit guère s'occuper d'autres leçons que de celles dont j'ai parlé. On perd dans les écoles, en général, beaucoup de tems, & même le plus précieux, à faire trop d'exercices en latin; exercices auxquels on ne devroit ſe livrer qu'avec ménagement, & cela ſeulement dans les dernières années qu'on fréquente le collège. De cette manière ſix ans ſuffiroient pour un pareil enſeignement. A quoi ſert que l'on faſſe paſſer les jeunes gens à l'univerſité avant l'âge de vingt ans? Ils ne doivent encore attendre que trop de tems lorſqu'ils ſortent de-là avant que de pouvoir occuper quelque place dans le monde. Il n'y auroit donc point de mal qu'il ne quittaſſent l'univerſité qu'à vingt-quatre ou vingt-cinq ans.

En ſecond lieu, on me dira que les places de profeſſeur ne ſeront jamais

toutes remplies par des perſonnes douées des qualités néceſſaires pour ſuivre un pareil plan. J'avoue que je ne connois point d'école dont l'inſtitution permette une ſemblable méthode ; cependant il ne ſeroit pas impoſſible, ſelon moi, de parvenir à ce but, ſi le gouvernement veilloit à l'adminiſtration des écoles avec toute l'attention que le mérite un objet auſſi important pour l'état. Mais en ſuppoſant que la méthode que je propoſe ne pourroit pas être ſuivie dans tous ſes points, je ſuis néanmoins convaincu que les profeſſeurs inſtruits ſauront en profiter aſſez, pour employer les heures de leur enſeignement avec plus de fruit qu'on ne l'a fait juſqu'à ce jour. J.

PRÉCIS

HISTORIQUE ET LITTÉRAIRE

Des anciens Auteurs Claſſiques Grecs & Latins.

Diviſion chronologique des Auteurs Grecs.

L'*age d'or;* depuis Adam juſqu'à Noé.

L'âge d'argent; le tems auquel ont vécu Abraham, Iſaac & Jacob.

L'âge d'airain; depuis la mort de Joſeph juſqu'au premier roi d'Iſraël.

L'âge de fer; les tems poſtérieurs, ou le renverſement de la Monarchie.

Diviſion chronologique des Auteurs Latins.

L'âge d'or, à compter de l'an 536 de la fondation de la ville de Rome, ou 217 ans avant la naiſſance de Jeſus-Chriſt; lors de la liberté de Rome, & juſqu'à l'année 767 de la fondation de

cette ville ; c'eſt-à-dire , 14 après la naiſſance de J. C. ; ce qui fait en tout 231 ans , à commencer par Térence , Cicéron , Saluſte , Tite-Live , Catule , Céſar , Horace , Suétone , Virgile , Lucilius , juſqu'à Valere Maxime.

L'âge d'argent commence avec le gouvernement des empereurs , depuis la mort d'Auguſte , ou l'année 14 après la naiſſance de J. C. , & va juſqu'à l'année 117 de l'ere-chrétienne ; ce qui fait en tout l'eſpace de 103 ans.

L'âge d'airain ſe compte depuis la mort de l'empereur Trajan , ou l'an 117 après la naiſſance de J. C. , & va juſqu'à l'an 410 ; ce qui forme en tout un eſpace de 303 ans.

L'âge de fer eſt la décadence de la langue , depuis Juſtin juſqu'à Coripus Creſconius , Sidonius , Apollinaire , Simmaque & Tertulien.

Liſte chronologique des anciens Auteurs Grecs , avant l'ere-chrétienne.

Homère , poëte. Il a vécu environ l'an 3710 du monde. On a de lui deux poëmes épiques : l'*Iliade* & l'*Odyſſée*.

Héſiode, poëte né à Cumes en Eolie. Il floriſſoit vers l'an 3760 du monde. Il a donné un poëme intitulé *Les Ouvrages & les Jours*, une *Théogonie* ou *Généalogie des Dieux*, & *Le Bouclier d'Hercule*.

Eſope, eſclave phrygien, vivoit l'an du monde 4130. On le regarde comme l'auteur des *Fables* qui portent encore ſon nom.

Théognis de Mégare, dans l'Attique, floriſſoit l'an du monde 4140. Il étoit ce qu'on appelle poëte *gnomique* ou ſententieux. On a de lui des *Maximes en vers élégiaques*.

Pythagore vivoit l'an du monde 4160. Ce fut un des plus grands philoſophes Grecs. Les *Vers dorés*, qui portent ſon nom, n'ont pas été écrits par lui-même, mais contiennent en abrégé les principes de la philoſophie pythagoricienne.

Phocylide de Milet dans l'Ionie, vivoit l'an du monde 4170. On prétend qu'il eſt l'auteur d'une *Pièce de poéſie morale*, qui porte ſon nom, que d'autres attribuent à un Juif d'Alexandrie.

Anacréon, poëte grec de Théos, ville de l'Eonie, floriſſoit l'an 4170 du monde. Nous avons conſervé de lui une eſpèce d'*Odes* qu'on appelle *Anacréontiques*.

Pindare de Thebes, dans la Béotie, le plus célèbre des neuf poëtes lyriques qui ont célébré les vainqueurs des grands jeux de la Grèce. Il vécut l'an 4210 du monde. Ses *Odes* ſont ce que la poéſie grecque offre de plus beau, mais auſſi de plus difficile à comprendre.

Eſchyle, poëte, vivoit l'an du monde 4220. Il étoit d'Athènes, & a compoſé plus de *cent vingt Tragédies*, dont nous n'en poſſédons que *ſix*.

Sophocle, poëte Athénien, vivoit l'an du monde 4220. Il avoit également écrit plus de *cent vingt Tragédies*; mais il ne nous en reſte que *ſept*.

Euripide, d'Athènes, floriſſoit l'an du monde 4240. Il étoit diſciple de Socrate, & avoit compoſé *quatre-vingt douze Tragédies*, dont *dix-neuf* ſont parvenues juſqu'à nous.

Hérodote vivoit l'an du monde 4260.

C'eſt le plus ancien hiſtorien connu. On a de lui une *Hiſtoire en neuf livres*, qui portent les noms des neuf Muſes.

Antiphone, célébre orateur d'Athènes, de qui nous poſſédons encore *ſeize Oraiſons*. Il vivoit l'an du monde 4270.

Thucydide, d'Athènes, floriſſoit l'an du monde 4280. Nous avons de lui une *Hiſtoire de la Guerre du Péloponnèſe, en huit livres*.

Hyppocrate, célébre médecin de l'île de Cos, vivoit l'an du monde 4300. On a de lui *pluſieurs ouvrages ſur la médecine*.

Lyſias, Athénien, qui floriſſoit l'an du monde 4300. Nous avons encore *trente-quatre Oraiſons* de lui.

Cébès, philoſophe de Thèbes, qui avoit écrit *trois Dialogues* intitulés : *La Table*, *La Semaine* & les *Phryniens*, dont le premier eſt venu juſqu'à nous. Il vivoit l'an du monde 4300.

Ariſtophane, poëte, né au bourg de Cydathénille, vivoit l'an du monde 4310. Il a écrit plus de *cinquante Comédies*, dont *onze* ont été reſpectées par le tems.

Iſocrate floriſſoit l'an du monde 4320. Il fut orateur à Athènes, &

nous avons encore *vingt & une Oraiſons* de lui.

Platon, philoſophe d'Athènes, dont il ſubſiſte *pluſieurs Dialogues*. Il vivoit l'an du monde 4320.

Xénophon, général Athénien, qui vivoit l'an du monde 4320, & qui fut en même tems célébre hiſtorien & bon philoſophe. Il nous a laiſſé pluſieurs excellens ouvrages, tels que la *Retraite des dix milles*, une *Economique*, *Les choſes mémorables de Socrate*, un *Projet de Finance*, le *Portrait de la condition des rois*.

Iſée, orateur d'Athènes, qui vivoit l'an du monde 433. Nous avons de lui *dix Oraiſons*.

Ariſtote, célébre philoſophe de Stagire, dans la Macédoine, dont les écrits ſur différentes matières ſont auſſi eſtimés que généralement connus. Il vivoit l'an du monde 4350.

Démoſthène, célébre orateur d'Athènes, qui vivoit l'an du monde 4350, & dont nous poſſédons *pluſieurs Oraiſons*.

Eſchine, pareillement orateur célébre d'Athènes, de qui nous avons *neuf Lettres* & *trois Oraiſons*. Il vivoit l'an du monde 4350.

Théophaſte, d'Erèſe, vivoit l'an du monde 4390. Il étoit philoſophe & diſciple d'Ariſtote. Un ouvrage de morale intitulé : *Les Caractères*, & *un grand nombre d'écrits ſur l'Hiſtoire-Naturelle* ſont les tréſors que nous lui devons.

Euclide, géomètre célébre, vivoit l'an du monde 4390. Il a laiſſé d'excellens *Elémens de Géométrie*.

Démétrius de Phalère avoit écrit ſur différens ſujets, mais il ne nous eſt parvenu de lui qu'un petit ouvrage ſur l'*Elocution*. Il vivoit l'an du monde 4410.

Théocrite, poëte de Syracuſe, floriſſoit l'an du monde 4430. Nous poſſédons encore de lui quelques fort belles *Eglogues*.

Callimaque de Cyrenne vivoit l'an du monde 4430. Ce poëte avoit beaucoup écrit; mais il ne nous reſte de lui que *ſix Hymnes* & *ſoixante-deux Epigrammes*.

Aratus, poëte de Soles en Cilicie, floriſſoit l'an du monde 4430. Il a écrit un poëme ſur l'aſtronomie, intitulé : *Les Phénomènes*.

Lycophron de Chalcide, ville d'Eu-

bée, auteur d'un poëme en vers ïambes intitulé : *Alexandre & Caſſandre*. Il floriſſoit l'an du monde 4440.

Eraſtothènes, vécut l'an du monde 4440. Il a compoſé *pluſieurs ouvrages ſur l'Aſtronomie*.

Archymède, célébre géomètre de Syracuſe, qui a donné *différens écrits ſur la Géométrie*. Il vivoit l'an du monde 4480.

Apollonius de Rhode, poëte, qui floriſſoit l'an du monde 4490. Il a laiſſé une *Argonotique* en vers héroïques.

Polybe vivoit l'an du monde 4530. Il avoit écrit *quarante livres de l'Hiſtoire Romaine*, dont il nous en eſt reſté *cinq*.

Nicandre, de Colophon, dans l'Ionie, qui vivoit l'an du monde 4540, nous a laiſſé deux ouvrages en vers hexamètres, l'un intitulé : *Des Thériaques*, ou des bêtes venimeuſes ; & l'autre, *Des Aléxipharmaques*, ou des remèdes contre les venins. Il avoit compoſé auſſi des *Poëmes ſur la Médecine & l'Agriculture*, qui ſont perdus.

Apollodore, d'Athènes, a écrit *trois Livres ſur les Dieux du Paganiſme*. Il vivoit l'an du monde 4550.

Diodore de Sicile vivoit l'an du monde 4650. Il avoit compoſé une *Hiſtoire univerſelle*, dont il nous eſt reſté *quinze livres*.

Dioſcoride, célébre médecin qui a laiſſé *pluſieurs écrits ſur la Médecine*. Il vivoit l'an du monde 4670.

Denys d'Halicarnaſſe vivoit l'an du monde 4680. Il avoit compoſé *vingt livres ſur les Antiquités Romaines*, dont *onze* ſeulement ſont parvenus juſqu'à nous ; un *Traité de l'arrangement des paroles*, un *de l'Art*, & un *du Caractère des Ecrivains*.

Célèbres Auteurs Grecs qui ſont venus après la naiſſance de Jeſus-Chriſt.

Strabon vivoit l'an 10 de l'ere-chrétienne. On a de lui un *ouvrage ſur la Géographie*.

Denys Periegete. A. 10. Il a donné une *Deſcription de la terre* en vers héroïques.

Epictete, d'Hiérapolis, en Phrygie. An. 80. Il fut d'abord eſclave d'Epaphrodite, affranchi de Néron, & enſuite philoſophe. On a de lui un petit ouvrage de morale connu ſous le nom de *Manuel d'Epictete*.

Plutarque, de Cheronée, en Béotie, hiſtorien & philoſophe. A. 100. Il a laiſſé des *Vies des hommes illuſtres*, & *pluſieurs ouvrages de morale.*

Dion, de Pruſe. A. 110. Il étoit ſophiſte & philoſophe. Nous avons de lui *pluſieurs Diſcours.*

Appien d'Alexandrie. A. 120. On connoît de lui *pluſieurs Livres de la Guerre Punique, de la Guerre de Syrie, & de la Guerre des Parthes.*

Arrien. A. 130. Il étoit diſciple d'Epictete, & a écrit *ſept Livres de la vie & des actions d'Alexandre-le-Grand.*

Pauſanias, A. 130, auteur d'un *Voyage hiſtorique de la Grèce.*

Ptolémée. A. 150. Cet Egyptien a donné un ouvrage ſur la *Géographie*, & un autre ſur l'*Aſtronomie.*

Marc-Antonin. A. 170. Cet empereur philoſophe a écrit un ouvrage intitulé : *De ſe ipſo*, lequel contient d'excellentes leçons de morale.

Lucien de Samoſate, apoſtat. A. 180. Nous avons de lui un *Recueil qui contient différens morceaux de morale & de critique.*

Sextus Empiricus. A. 180. Il étoit

médecin. On connoît de lui un ouvrage ſur la philoſophie ſceptique, intitulé : *Les Hypotépoſes*, & *quelques Livres contre les Mathématiques*.

Galien. A. 180. Ce célébre médecin a laiſſé *pluſieurs ouvrages ſur la Médecine*.

Julius Pollux, A. 180, eſt l'auteur d'un *Dictionnaire* en dix livres..

Philoſtrate. A. 180. On a de lui un ouvrage intitulé : *Les Tableaux de plate peinture*, & une *Vie d'Apollonius de Thyane*, en *huit livres*. Ils étoient trois frères. *Vide Philoſtratorum, opera, fol.*

Diogène Laërce. A. 190. Nous avons de lui des *Vies des anciens Philoſophes*, en dix livres.

Athénée. A. 210. Il a écrit ſous le titre de *Dipnoſophiſtique* un fort bel ouvrage, qui contient beaucoup de choſes tirées de livres d'hiſtoire, de poéſie & de philoſophie qui ſe trouvent perdus.

Oppien de Cilicie. A. 210. Ce poëte a écrit un ouvrage intitulé : *Halieutica*, en *cinq livres* ; un autre, en *quatre livres*, intitulé : *Cynegetica*, & un livre *De Aucupio*, c'eſt-à-dire, de la

pêche & de la chaſſe. La dernière édition, & la plus complette de cet auteur c'eſt celle *in-8. Argentor. ap. Koenig. 1776, cum notis Runckenius & Schneiderius.*

AElien. A. 220. Auteur d'une *Hiſtoire naturelle des Animaux*, ainſi que d'une autre *Hiſtoire ſur différens ſujets.*

Dion Caſſius. A. 230. Ce gouverneur de Sicile a donné un grand ouvrage en *quatre-vingt livres ſur les affaires de Rome*, dont il ne nous eſt parvenu que *vingt & un livres.*

Hérodien. A. 240. Nous avons de lui un bel ouvrage contenant les *Vies des Empereurs Romains*, depuis Antonin le philoſophe juſqu'à Balbin & Maxime.

Porphyre. A. 250. Il a donné, entr'autres, une *Vie de Pythagore.*

Longin, ſecrétaire de Zénobie, reine de Palmyre. A. 260. Il a, entr'autres, écrit un *Traité du Sublime.*

Libanius, ſophiſte d'Antioche. A. 310. Il nous reſte de cet auteur *pluſieurs Oraiſons*, & *quelques ouvrages ſur l'Eloquence.*

Lunapius, auteur d'une *Vie des anciens Sophiſtes*. A. 370.

Zoſime. A. 410. Il a donné *quelques livres de l'Hiſtoire Romaine*.

Héſychius. A. 530. Nous poſſédons encore *un ouvrage* de ce Grammairien.

Procope. A. 530. A laiſſé *huit livres ſur les Guerres des Perſes, des Mèdes & des Goths*.

Photius, patriarche de Conſtantinople. A. 750. Il a compoſé un ouvrage ſous le titre de *Bibliothèque*, qui eſt une compilation de paſſages d'un grand nombre d'auteurs.

Etienne de Byzance. A. 850. Il eſt l'auteur d'un *ouvrage ſur les Villes & les Peuples*, dont il ne reſte qu'un fragment.

Suidas, moine de Conſtantinople. A. 1020. On a de lui un *Dictionnaire*.

Euſtathe, archevêque de Theſſalonique, a laiſſé des *Commentaires ſur Homère & ſur Denis Periegete*. A. 1150.

Les anciens Auteurs Latins avant Jeſus-Chriſt.

Livius Andronicus, *Ennius*, *Nevius*

vius, Cecilius, Paccuvius, Attius, & Lucilius, ſont ſept anciens poëtes latins qui ont vécu depuis l'an du monde 4480 juſqu'à l'année 4570; mais dont nous avons néanmoins conſervé quelque choſe.

M. A. Plaute, bon poëte comique de Sarſine, auteur d'*un grand nombre de Comédies*, dont il nous en reſte encore *vingt*. Il floriſſoit l'an du monde 4510.

P. Térence, Africain de Carthage, poëte comique, qui vivoit l'an du monde 4520. Il ne nous reſte de lui que *ſix Comédies*, quoiqu'il en eût écrit *cent & huit*.

M. P. Caton. Ce général, conſul & cenſeur Romain, qui vivoit l'an du monde 4520, a écrit, entr'autres, un *Livre ſur l'Agriculture*.

Lucrece floriſſoit l'an du monde 4630. Nous avons de ce poëte philoſophe un poëme en ſix livres de vers hexamètres, intitulé : *De la Nature des Choſes*.

Saluſte, ſénateur Romain & gouverneur en Afrique. Il vivoit l'an du monde 4640, & a laiſſé une *Hiſtoire de la Conjuration de Catilina*, & une *Hiſtoire de la Guerre de Jugurtha*.

M. Térence Varon, bibliothécaire à Rome & l'ami de Cicéron, a beaucoup écrit ; mais il ne nous eſt parvenu de lui que *ſix livres ſur la langue latine*, & *trois livres ſur la vie rurale*. Il vivoit l'an du monde 4640.

E. Val Catulle, né à Vérone. Ce poëte, qui floriſſoit l'an du monde 4640, nous a laiſſé des *Epigrammes & quelques autres poéſies*.

M. T. Cicéron, conſul Romain & célèbre orateur, qui nous a laiſſé *pluſieurs ouvrages de Rhétorique & de Philoſophie*, ainſi que des *Oraiſons* & des *Lettres*. Il vivoit l'an du monde 4650.

Jule-Céſar, vivoit l'an du monde 4650. Il fut le premier empereur Romain. Nous avons de lui *ſept livres de Commentaires ſur la guerre des Gaules*, & *trois livres ſur la guerre civile*. Hirtius a ajouté un huitième livre aux ſept premiers.

Cornelius Nepos, auteur d'une *Vie de pluſieurs grands Capitaines*. Il vivoit l'an du monde 4650.

Tite-Live, de Padoue ; il floriſſoit l'an du monde 4670. Il avoit écrit une admirable *Hiſtoire Romaine en cent*

quarante-deux livres (quelques ſavans prétendent qu'il y en avoit cent quarante-trois, que d'autres portent même à cent quarante-cinq) mais dont *trente-cinq* ſeulement ſont parvenus juſqu'à nous.

P. Virgile Maron, d'Andes, au territoire de Mantoue, célébre poëte de qui nous poſſédons *dix Eglogues*, *quatre livres de Géorgiques*, & un *Poëme épique*, intitulé : l'*Eneïde*. Il vivoit l'an du monde 4670.

Q. Horace Flaccus, de Venoſe, floriſſoit l'an du monde 4670. Cet admirable poëte nous a laiſſé des *Odes*, des *Epîtres en vers*, des *Satyres* & *d'autres Poéſies*.

Vitruve Pollion vivoit l'an du monde 4670. Il étoit géomètre & architecte. Nous avons de lui *ſept livres ſur l'Architecture*.

A. Tibulle, chevalier Romain & bon poëte, de qui nous avons *quatre livres d'Elégies*. Il floriſſoit l'an du monde 4670.

Sex. Aur. Properce, né à Bevagna dans l'Ombrie. Ce poëte nous a pareillement laiſſé *quatre livres d'Elégies*. Il vivoit l'an du monde 4680.

P. Ovide Naſo, né à Sulmone, vivoit l'an du monde 4690. Tout le monde connoît les *Ouvrages de différens genres* que ce poëte nous a laiſſés.

Célébres Auteurs Latins qui ſont venus après la naiſſance de Jeſus-Chriſt.

C. Jul. Hygin. Cet écrivain, qui étoit Eſpagnol, vivoit la première année de l'ere-chrétienne. Nous avons de lui des *Fables* & *quatre livres ſur l'Aſtronomie.*

P. Vellejus Paterculus, chevalier Romain. A. 20. Il a laiſſé *deux livres ſur l'Hiſtoire Romaine.*

A. Corn. Celſe, médecin Romain, auteur d'un ouvrage en *huit livres ſur la médecine.* A. 20.

M. Manilius. A. 20. Il a donné une *Aſtronomie en vers héroïques. Editio à Stoeber 8. Argent. 1767. ap. A Koenig.*

Phèdre, Thrace, affranchi d'Auguſte, de qui nous poſſédons *cinq livres de Fables d'Eſope* en vers ïambes. A. 30.

Valere Maxime, patrice de Rome, auteur d'une *Hiſtoire en neuf livres*. A. 40.

Pomponius Mela, Eſpagnol, a donné un ouvrage de *Géographie en trois livres*. A. 40.

M. Annaeus Séneque, Eſpagnol, célébre rhéteur, de qui nous avons *dix livres* de *Contraverſarium*, & *un livre* de *Suaſoriarum*. A. 40.

L. Jul. Moderatus Columelle, Eſpagnol, auteur de *douze livres ſur l'Agriculture & des choſes ruſtiques*. A. 50.

Scribon Largus, médecin Romain, auteur d'un ouvrage *de la préparation des médicamens*. A. 50.

L. Annaeus Séneque, fils de M. Séneque. Ce philoſophe célébre, étoit gouverneur de Néron. Nous avons de lui des *Lettres & d'excellens ouvrages de philoſophie*. A. 60.

Séneque, dit *le Tragique*, & troiſième du nom de Séneque. Il y a de lui *dix Tragédies*. On ne ſait au reſte rien de ſa perſonne, ſinon qu'il étoit de Cordoue. A. 60.

A. Perſe, chevalier Romain & poëte,

de qui nous avons *ſix livres de Satyres*. A. 60.

C. Pétrone, Provençal d'auprès de Marſeille. Il étoit chevalier Romain. Nous avons de lui un *ouvrage ſatyrique* en vers & en proſe. A. 70.

M. A. Lucain, Eſpagnol né à Cordoue & neveu de Séneque. Il a laiſſé un poëme des guerres de Céſar & de Pompée, intitulé : *La Pharſale*. A. 70.

C. Pline ſecond, dit *l'Ancien*, de Vérone, & attaché au ſervice de l'empereur Veſpaſien. Nous avons de lui une *Hiſtoire naturelle en trente-ſept livres*. A. 70.

C. Silius Italicus, Eſpagnol & conſul Romain, auteur d'un *Poëme de la guerre Punique en dix-ſept livres*. A. 70.

Aſconius Pedianus, de Padoue, a fait des *Remarques ſur pluſieurs Oraiſons de Cicéron*. A. 70.

Quinte-Curce Rufus. On ne ſait rien de la perſonne de cet auteur, de qui nous avons un ouvrage *de la Vie & des actions d'Alexandre-le-Grand*. A. 80.

M. F. Quintilien, Eſpagnol & rhé-

teur à Rome, de qui nous tenons des *Oraiſons* & une *Inſtitution de l'Orateur en douze livres*. A. 8.

M. V. Martial, Eſpagnol, auteur d'un grand nombre d'*Epigrammes, en quatorze livres*. A. 90.

D. J. Juvenal, natif d'Aquin, au royaume de Naples, poëte, de qui nous avons *ſeize Satyres*. A 90.

P. Stace Papinien, de Naples. Il nous a laiſſé *pluſieurs ouvrages de poéſie*, tels que la *Thébaïde, en douze livres*, l'*Achilleide*, dont nous n'avons que *deux livres*, & les *Sylves, en cinq livres*. A. 90.

S. Jul. Frontin, chevalier Romain, qui a donné des ouvrages ſur la *conduite des Eaux*, ſur les *Ruſes de la Guerre*, ſur l'*Agriculture* & ſur d'autres matières. A. 90.

C. C. Tacite, chevalier Romain, auteur d'*Annales*, d'une *Vie d'Agricola*, & d'une *Deſcription de la Germanie*. A. 100.

C. Pline Caecil. ſecond, dit *le Jeune*, fils de la ſœur de Pline l'ancien. Il étoit conſul Romain. Nous poſſédons de lui des *Lettres* & un *Eloge de Trajan*. A. 110.

L. Annaeus Florus, Eſpagnol, auteur d'une *Hiſtoire Romaine en quatre livres*. A. 110.

C. Suétone Tranquille, ſecrétaire de l'empereur Adrien, auteur d'une *Vie privée des douze Céſars*. A 110.

M. J. Juſtin, auteur d'un *Extrait de l'hiſtoire univerſelle de Trogue Pompée*. A. 120.

Aulu Gelle, grammairien, qui nous a donné un ouvrage en *douze livres*, intitulé : *Les Nuits Attiques*. A 130.

Cœlius Apicius, Eſpagnol, auteur d'un ouvrage en *dix livres ſur l'art de faire la cuiſine*. A. 140.

L. Apulée, chevalier Romain, de qui nous avons un ouvrage ſatyrique, intitulé : *L'Ane d'or*. A. 150.

Cenſorin, Romain, auteur d'un ouvrage *De Die natali*, dans lequel il prétend qu'on peut prédire l'âge auquel parviendra un enfant, en conſultant ſa croiſſance & ſa phyſionomie, pendant le ſecond, le troiſième juſqu'au douzième mois après ſa naiſſance. A. 250.

Palladius, Romain. Nous avons de lui *quatorze livres ſur la manière de greffer les arbres*. A. 250.

E. Solin, Romain. Il a donné un

Extrait de l'Hiſtoire Naturelle de Solin l'ancien. A. 260.

Scriptores Hiſtoriae Auguſtae minores. AElius Spartien, Jule Capitolin, AElius Lampridius, Vulcatius Gallicanus, Trebellius Pollion & Flavius Vopiſcus : en tout ſix, qui vivoient vers l'an 280 de l'ere-chrétienne, & qui ont écrit l'hiſtoire des empereurs Romains, depuis Adrien juſqu'à Carinus ; on les appelle communément *Auteurs du Bas-Empire.*

S. Aurelius Victor, Africain, qui a écrit un ouvrage ſur *Les Romains illuſtres*, & un autre *De Caeſaribus*. A. 350.

Fl. Eutrope, Romain. Il eſt l'auteur d'un *Abrégé de l'Hiſtoire Romaine*. A. 350.

Q. Aur. Symmaque, Romain illuſtre, qui nous a laiſſé *dix livres de Lettres*. A. 380.

Ammien Marcellin, d'Antioche, auteur d'une *Hiſtoire Romaine en trente & un livres*, dont il ne nous en eſt reſté que *dix-huit*. A. 380.

Fl. Vegece Renatus, attaché aux empereurs Honorius & Théodoſe. Il a donné une *Explication du Songe de Scipion* de Cicéron, & *ſept livres de Saturnales*. A. 390.

Cl. Claudien, de Canope en Egypte, de qui nous avons des *Panégyriques & d'autres pièces de poéſie*. A. 390.

D. M. Auſone, né à Bordeaux, conſul Romain, auteur de *pluſieurs pièces de poéſie* & d'*un Panégyrique*. A. 390.

Aur. Prud. Clémens., Eſpagnol, de la religion chrétienne. Il a écrit *pluſieurs pièces de poéſie chrétienne*. A. 400.

C. Sollius Apollinaris Sidonius, évêque d'Auvergne, auteur d'un *grand nombre de Lettres & de pièces de poéſie*. A. 460.

Martianus Minutius Felix Capella, Africain, de qui nous avons *deux livres De Nuptiis Philologiae & Mercurii*, & *ſept livres ſur les ſept Arts libéraux*. A. 480.

Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, conſul Romain, a écrit ſur *différens objets de mathématique & de philoſophie*. Parmi ces productions on diſtingue ſa *Conſolation philoſophique*. A. 501.

Marius Aurelius Caſſiodore, chancelier de Théodoric, roi des Goths. Il eſt l'auteur d'une *Hiſtoire de l'Egliſe*,

d'une *Chronique*, d'un *ouvrage sur l'Ortographe*, de *Lettres*, &c. A. 510.

Priſcien, célébre grammairien, de qui nous avons un ouvrage en *dix-huit livres ſur la Grammaire*. A. 550.

Après quoi ſuivent le petit nombre d'*Ecrivains* qu'on appelle *Barbares*.

J.

DU STYLE ALLÉGORIQUE DE LA HAUTE ANTIQUITÉ,

Et de ſon influence ſur l'Hiſtoire.

PAR M. DUPUIS,

Profeſſeur d'éloquence latine au Collège Royal de France, de l'Académie des Inſcriptions & Belles-Lettres.

LE langage allégorique né des beſoins de l'homme, & de la néceſſité où furent les premiers mortels d'avoir recours aux figures, aux métaphores & aux ſymboles de toute eſpèce, pour ſuppléer à la diſette des langues, ſe ſoutint encore long-tems après qu'elles furent perfectionnées, principalement en Orient, par une ſuite du génie vif des Orientaux, qui aiment mieux peindre leurs idées par des images, que de les réveiller par des ſons arbitrairement choiſis, & ſur-tout par l'intérêt des Hiérophantes, qui, comme tout homme qui trompe, cherchèrent toujours à s'envelopper des ombres du myſtère. La nature de l'allégorie conſiſte à pré-

ſenter un ſens, pour en laiſſer deviner un autre, & à montrer les objets derrière un voile tranſparent, ſur lequel viennent ſe peindre mille figures, d'un deſſin ingénieux, tant qu'on ne les voit que comme des ombres; mais qui ſe changent en autant de monſtres affreux dès qu'on s'aviſe de leur donner de la réalité. Le ſens littéral n'eſt jamais celui que l'on doit prendre; & malheureuſement, dans les allégories anciennes, c'eſt toujours celui que l'on a pris. Semblable à ces maſques hideux qu'emprunte une jolie femme pour tromper agréablement ſon amant, & rendre plus piquante ſa ſurpriſe quand il la reconnoît; l'allégorie, ſous les dehors les plus biſarres, cache ſouvent les idées les plus ingénieuſes, & les plus beaux tableaux de la nature, afin de doubler le plaiſir du ſage, & de dérober la vue de ſes charmes à l'œil profane du vulgaire. Ce fut toujours ſous le maſque que la philoſophie, dans les premiers âges, aima à ſe produire ſur la ſcène du monde; & myſtérieuſe comme la nature dont elle interprétoit les lois, elle parloit aux mortels le langage obſcur des oracles, afin de

leur inſpirer plus de reſpect pour la nature, & peut-être auſſi un peu pour elle-même. Elle imprima à tous ſes ouvrages le caractère ſacré de l'allégorie ; multiplia à deſſein les obſtacles de la ſcience pour en accroître le deſir, & crut devoir environner de ronces & d'épines les fruits les plus précieux de la ſageſſe, comme Flore, la plus belle de ſes fleurs.

La difficulté d'obtenir, qui rend la jouiſſance plus vive, doubla le plaiſir de l'ami de la ſageſſe, qui s'applaudiſſoit en ſecret des petites victoires qu'il remportoit à chaque pas, & trouvoit toujours ingénieux ce que ſans beaucoup d'eſprit perſonne ne pouvoit entendre. Auſſi les prêtres de l'Egypte avoient-ils placé à la porte des temples de la Nature la figure ſymbolique du Sphinx, formée de la réunion des emblêmes de l'intelligence & de la force (1), pour annoncer aux mortels que ce n'étoit que par la force du génie qu'on pouvoit pénétrer les ſecrets de la nature, & le ſens des ſavans ſymboles ſous

(1) Clem. Alexand. *Str. L. V, p. 667.*

leſquels ſes myſtères étoient écrits dans ſon temple. Ainſi la ſcience avoit élevé un rempart entr'elle & le demi-ſavant, plus à redouter pour la vérité que l'ignorance même. La poéſie orna de ſes charmes & de ſes graces les énigmes ſacrées; la ſageſſe déroba à Vénus ſa ceinture, & environnée des filles de l'harmonie, elle parla aux hommes le langage des dieux. A ſa voix puiſſante la matière s'anime; chaque partie de l'univers devient une divinité; les hautes montagnes ſe transforment en autant de géans; le baſſin des mers ſe peuple de dieux; la Dryade reſpire ſous l'écorce qui l'enveloppe, & fuit avec Daphné devant Apollon, tandis que l'aimable Naïade, penchée ſur ſon urne, verſe l'eau argentine qui ſerpente au milieu des fleurs dont Flore a ſemé les prairies.

« Ce n'eſt plus (dit Boileau) la vapeur
» qui produit le tonnerre,
» C'eſt Jupiter armé pour effrayer la terre;
» Un orage terrible aux yeux des matelots,
» C'eſt Neptune en courroux qui gourmande
» les flots;

» Echo n'eſt plus un ſon qui dans l'air reten-
» tiſſe,
» C'eſt une nymphe en pleurs qui ſe plaint
» de Narciſſe.

Cette manière de philoſopher flattoit l'imagination par de charmans tableaux: & l'homme reçoit volontiers les leçons qu'on lui donne, & même les erreurs qu'on lui veut inculquer, pourvu qu'on l'étonne par le merveilleux, & qu'on l'amuſe. Les premiers législateurs, & les prêtres de l'antiquité payenne avoient ſurpris ce ſecret de la foibleſſe humaine, & fauſſement perſuadés qu'on a droit de corrompre la raiſon de l'homme pour mieux former ſes mœurs, & qu'il eſt plus ſûr de la dégrader par des fables, que de la perfectionner par l'étude de la vérité, ils firent uſage de ce moyen pour civiliſer les ſociétés naiſſantes, qui, en vieilliſſant, ne ſe ſont que trop long-tems reſſenties des cruelles leçons dont on berça leur enfance. Orphée, Linus, Muſée, portèrent chez les Grecs, encore barbares, les allégories ſavantes des Orientaux, leurs maîtres, que le génie brillant d'Homère embellit enſuite, & qui long-

tems

tems encore après qu'elles ne furent plus entendues, firent les délices de la Grèce par les charmes de la fiction, & devinrent l'arſenal commun de tous les beaux-arts. La philoſophie avoit fourni le premier canevas ſur lequel la poéſie broda ſi richement les eſquiſſes ſimples des grands tableaux de la nature. Elles étoient alors ſœurs, & l'on ne connoiſſoit point encore ce genre de poéſie qui ne flatte que l'imagination & l'oreille, ſans rien apprendre à l'eſprit, ni ce ſtyle philoſophique qui a fait divorce avec les Graces & les Muſes. Le philoſophe étoit poëte, la poéſie toute philoſophique; & la vérité ſentoit quelquefois le beſoin d'emprunter les charmes du menſonge. La nature, toujours peinte à grands traits, conſervoit dans ſes images poétiques ce feu divin, cette ame viviſiante qui meut & anime le vaſte corps de l'univers. On écrivit ſon hiſtoire comme on écrivit depuis celle des héros & des grands hommes; & tout y fut grand & merveilleux, parce que tout l'eſt dans la nature. Un exemple nous mettra à portée de ſaiſir le génie de la ſcience en ces ſiècles éloignés, &

prouvera ce que nous avançons ici, que le poëte mythologue enſeignoit les mêmes vérités que le phyſicien & le philoſophe, & que ſi la mythologie eſt de l'hiſtoire, cette hiſtoire eſt bien celle de la nature. Le rapprochement que nous allons faire des ſpéculations de la philoſophie ſur les parties du grand tout avec les hiſtoires mythologiques va nous en convaincre.

L'homme, dans tous les tems, frappé du ſpectacle impoſant de l'ordre du monde, au centre duquel ſes erreurs & ſon orgueil l'avoient placé; lié invinciblement à l'organiſation de l'univers ſans eſpoir de la jamais comprendre; atôme foible qui ſe prend pour meſure de tout, & qui effectivement quelquefois s'agrandit aſſez par le génie pour toucher les cieux de ſa tête, tandis que ſes pieds poſent ſur la terre, l'homme a toujours voulu raiſonner ſur la nature, ſur les cauſes viſibles & inviſibles des phénomènes dont il eſt témoin, & dont il fait partie, & pénétrer le ſanctuaire auguſte où la divinité ſe cache. Deux grands tableaux ſur-tout l'ont étonné; l'un celui des corps en apparence immortels, l'autre celui des

corps paſſagers & mortels ; celui de la nature , celui de l'homme , des animaux & des plantes. Sur ſa tête tout roule avec majeſté dans un ordre conſtant & éternel ; c'eſt le ſéjour des dieux qui habitent les champs de la lumière. Ici bas eſt le lieu des générations & de la mort. La terre ſeule paroît y partager l'immortalité des dieux. Sa ſurface , imprégnée du feu de l'Ether , reçoit les ſemences de la vie dans les moules conſtans & réguliers où s'organiſe la matière , tantôt nuancée en fleurs , & épanouie en roſe , ou hériſſée en épine , ici arbuſte flexible , là chêne robuſte ou roſeau que le zéphir agite ; tantôt mue par un fluide plus pur & plus actif , elle s'élance au ſein des airs ſur des aîles agiles , ou à l'aide de nageoires fend la plaine humide , tandis que l'homme , accompagné de la foule des autres animaux , paroît un inſtant ſur la ſurface qui l'a fait naître & le nourrit , & rend auſſi-tôt à la nature un corps formé des débris des autres corps , & dont les parties éparſes vont en former d'autres à leur tour.

Rien de ſemblable ne s'offroit aux re-

gards de l'homme au-deſſus de la ſphère élémentaire, qui contient les matériaux dont ſe forment ſans ceſſe les corps paſſagers, & où s'opèrent tant & de ſi prodigieuſes métamorphoſes. La terre & l'écorce fluide qui l'enveloppe, fut donc regardée comme la partie de l'univers qui renfermoit les germes de tous les corps mortels, & le centre où aboutiſſoit l'action féconde de la nature. Le ciel qui s'étend au-deſſus d'elle, & l'enveloppe dans ſes vaſtes contours, fait couler dans ſes flancs le principe de mouvement & de vie qui circule dans l'Olympe, ſoit en y verſant les pluies douces qui alimentent les plantes, & fourniſſent aux arbres les ſucs & la ſève de la végétation, ſoit en y répandant la chaleur dont la force puiſſante féconde, & fait éclore tous les germes, & mûrit tous les fruits. Sans lui la terre condamnée à une ſtérilité & à une nuit éternelle, eût été morte pour la nature, & n'eût jamais reçu le glorieux titre de mère des mortels & des dieux. Ces rapports qui lioient le ciel & la terre entr'eux, & qui rendoient l'union de l'un & de l'autre néceſſaire, pour que la cauſe uni-

verſelle eût toute ſon activité, furent exprimés en ſtyle allégorique par les mots de mariage : & les deux premières cauſes de la nature furent conſidérées comme deux époux qui s'uniſſoient pour donner naiſſance à tous les autres êtres : l'un, le Ciel, fut l'époux ; & l'autre, la Terre, fut la femme ; l'un le mâle, l'autre la femelle ; l'un le premier des dieux ; l'autre la première des déeſſes, dont l'hymen peupla la terre & les cieux.

Ces idées entrant dans l'eſprit de l'homme par tous les ſens, ſe retrouvent dans toutes les philoſophies ; chez les Chaldéens, chez les Égyptiens, Perſes, Indiens, Grecs, &c. Elles y ſont conſacrées comme fondement commun de toutes les théories ſur la nature. « Le ciel, dit Plutarque, parut aux » premiers obſervateurs faire la fonc- » tion de père, & la terre celle de » mère. Le ciel étoit le père, parce » qu'il verſoit les ſemences de fécon- » dité dans le ſein de la terre, en y » répandant les pluies ; & la terre, en » les recevant, devenoit fertile, enfan- » toit & paroiſſoit être mère ». Macrobe & Synéſius, évêque de Cyrène,

philoſophe inſtruit, ſont la même remarque, & long-tems avant eux, Ocellus de Lucanie, diſciple de Pythagore, avoit enſeigné la même doctrine, qui étoit l'ancienne philoſophie de l'Orient.

« L'univers, dit ce ſavant, eſt impro-
» duit, indeſtructible; il a toujours
» été, il ſera toujours; il n'a point eu
» de commencement, il n'aura jamais
» de fin. Mais il renferme en lui gé-
» nération & cauſe de génération. La
» génération eſt où il y a changement
» & déplacement de parties, & la
» cauſe où il y a ſtabilité de nature:
» d'où il eſt évident que c'eſt à ce
» qui eſt cauſe de la génération qu'il
» appartient de mouvoir & de faire,
« & à ce qui la reçoit d'être fait &
» d'être mu. Les diviſions mêmes du
» ciel ſéparent la partie impaſſible du
» monde de celle qui change ſans ceſſe.
» La ligne de partage entre l'immor-
» tel & le mortel, eſt le cercle que
» décrit la lune. Tout ce qui eſt au-
» deſſus d'elle, & juſqu'à elle, eſt l'ha-
» bitation des dieux; tout ce qui eſt
» au-deſſous, eſt le ſéjour de la nature
» & de la diſcorde.

» Comme le monde eſt ingénérable

» & indeſtructible, il eſt néceſſaire
» que le principe qui opère la généra-
» tion dans autre que lui, & celui
» qui l'opère en lui-même, aient tou-
» jours coexiſté. Le principe qui opère
» en autre que lui, eſt tout ce qui
» eſt au-deſſus de la lune. Celui qui
» engendre en ſoi, c'eſt le monde ſub-
» lunaire : l'un eſt toujours mouvant,
» l'autre toujours mu ; l'un toujours
» gouvernant, l'autre toujours gou-
» verné. En un mot, la compoſition
» du monde comprend la cauſe active
» & la cauſe paſſive ».

Telles ſont les premières diviſions que la philoſophie ancienne avoit établies dans la nature, & qu'elle avoit miſes à la tête de toutes les cauſes viſibles. La mythologie doit contenir les mêmes tableaux, & nous les préſenter à la tête de la généalogie des dieux & des héros enfans des dieux, ſi, comme nous le prétendons, la mythologie n'eſt autre choſe que la philoſophie ancienne écrite en langue ſacrée, & n'exprime dans ſes allégories poétiques que le jeu des cauſes phyſiques, & la filiation des agens de la nature perſonnifiés. Or, cette reſſemblance parfaite entre les

dogmes de la philoſophie, & les fictions de la mythologie, & la correſpondance de l'une & de l'autre avec les tableaux qu'offre l'ordre du monde, nous la retrouvons dans toutes les théogonies & dans les hiſtoires merveilleuſes qui ſont à la tête des annales de tous les peuples de l'Antiquité payenne. *Uranus* & *Ghé*, le Ciel & la Terre ſont les premiers dieux qu'aient chanté les poëtes & les premiers rois que les plus anciennes hiſtoires nomment pour maîtres & comme ſeigneurs de l'univers.

Héſiode, dont toute la théogonie ne contient rien autre choſe que l'hiſtoire figurée de la nature & de ſes parties, fait auſſi de *Ghé* la femme d'*Uranus*, & place ces deux époux à la tête des autres dieux qui en ſont iſſus, comme ils le ſont à la tête de toutes les cauſes viſibles du monde.

Apollodore commence ainſi ſa bibliothèque des dieux : « Au commencement *Uranus* ou le Ciel fut le ſeigneur de tout le monde : de ſa femme *Ghé* ou Terre, il eut pluſieurs enfans, &c. ».

Proclus fait commencer le cycle épique par le mariage du Ciel avec la Terre.

Béroſe appelle le ciel la ſemence du monde, le père des grands dieux & des petits, & il lui donne pour femme Arets ou Aretia, la même, dit-il, que la terre dans laquelle le ciel verſe la fécondité.

C'eſt la même idée que Virgile a exprimée dans ces beaux vers :

Tùm pater omnipotens fœcundis imbribus æther,
Conjugis in gremium lætæ deſcendit & omnes
Magnus alit, magno commixtus corpore, fœtus.
Georg. Lib. II, v. 325.

Chez les Celtes le culte du ciel n'étoit point ſéparé de celui de la terre, & ces peuples diſoient que l'une auroit été ſtérile ſans l'autre, & que leur mariage avoit produit l'univers (1).

Les Scandinaves reconnoiſſoient pour premier roi Bur ou le ciel, ils lui donnoient la terre pour femme. Olaüs Rudbeck ajoute que leurs ancêtres étoient perſuadés que le ciel ſe mariant avec la terre, & uniſſant ſes forces à celles de ſon époux, avoit produit

(1) Peloutier, *Hiſt. des Celtes.*

les animaux & les plantes, & ils firent de ce Bur le premier roi des Scandinaves.

On trouve dans les livres des Perſes des paſſages où il eſt dit que le ciel eſt le mâle & la terre la femelle. C'eſt cette idée théologique qui eſt exprimée dans la religion des Indiens par le Lingam, ou par l'emblême ſymbolique de la partie active & paſſive de la nature génératrice. La fameuſe ſtatue ſymbolique du monde conſacrée par les Brames étoit moitié mâle, moitié femelle, ſuivant Porphyre, & exprimoit par ſon union celle des deux cauſes.

On voit donc que par-tout on s'eſt accordé à regarder le ciel & la terre, ou la partie active & paſſive de la nature, comme les deux premiers êtres dont ſont ſortis tous les autres, & qu'on les a célébrés non-ſeulement dans les Théogonies comme dieux, mais encore dans les plus anciennes hiſtoires allégoriques, comme rois & comme princes.

Sanchoniaton, théologien de Phénicie, commence ſon hiſtoire allégorique par la généalogie des enfans d'*Uranus* & de *Ghé*, qui l'un & l'autre donnèrent leur nom au ciel & à la terre,

comme ſi les hommes euſſent attendu qu'ils euſſent des rois & des princes, & tout cet ordre qu'amena la civiliſation pour impoſer des noms aux deux parties les plus apparentes de l'univers, ou y ſubſtituer ceux de leurs princes. « En ce tems-là, dit Sanchoniaton, » étoit Epigée ou Autoctone, autre- » ment appellé *Uranus* ou le ciel; c'eſt » de lui que l'élément qui eſt au-deſſus » de nous a pris le nom de ciel, à cauſe » de ſon admirable beauté. Il eut une » ſœur appellée *Ghé* ou terre, & à cauſe » de ſa beauté elle donna auſſi ſon » nom à la terre. *Uranus* épouſa ſa » ſœur, & en eut pluſieurs enfans ». Ces enfans ſont, ſuivant Sanchoniaton, Atlas, ou le géant énorme ſur lequel roule l'univers, & Chrone ou le dieu du tems, la première production du ciel, ſuivant Platon, ce tems que le ciel, en ſe mouvant, engendre par ſa révolution.

L'hiſtoire allégorique des premiers rois des Atlantes ou des peuples qui habitèrent les côtes occidentales de la Lybie, où les Phéniciens portèrent les lettres & les ſciences, & conſéquemment leurs coſmogonies, offre la même

généalogie à la tête de leur hiſtoire. « Les Atlantes, ſuivant Diodore, rap-» portent que leur premier Roi fut Ura-» nus ou le ciel, qui eut pluſieurs en-» fans de ſa femme Tithea ou *Ghé*, » princeſſe qui, par ſa ſageſſe & ſa » bienfaiſance, fut miſe au rang des » dieux après ſa mort ſous le nom de » *Ghé* ou terre ».

Comme la théogonie de Sanchoniaton nomme parmi les enfans d'*Uranus* la princeſſe Bethula ou la Vierge céleſte, celle des Atlantes lui donne Baſilea, reine du ciel, princeſſe vierge, qui avoit renoncé abſolument au mariage, mais enfin qui ſe maria à *Hyperion*, ou au Très-haut, dont elle eut le prince Hélios & la princeſſe Selènê, autrement le prince ſoleil & la princeſſe lune, qui raviſſoient tout le monde par l'éclat de leur beauté, par leur ſageſſe & leur vertu. Les Titans mirent à mort le jeune Hélios, que ſa mère pleura, comme Iſis en Egypte pleuroit ſon fils Orus ou le dieu ſoleil, & qui, comme lui, fut placé dans les Cieux, & donna ſon nom au feu ſacré qui brille dans le ſoleil. Sa ſœur Selèné ſe précipita auſſi de douleur du haut de

ſon palais, & donna ſon nom à la lune.

Juſqu'ici nous ne voyons dans toute cette hiſtoire que les agens de la nature qui ont le plus d'énergie & le plus d'éclat. Cette Béthula, mère d'Hélios & de Selèné, eſt la fameuſe Latone (*ſupremo dilectam Jovi*) ou la Vierge des conſtellations que le ſerpent Python, qui ſe lève à ſa ſuite, pourſuit encore dans les cieux, afin de dévorer ſon fruit (1). Elle fixoit tous les ans le départ de la révolution annuelle, & à ce titre fut cenſée mère des deux aſtres, qui meſurent la durée de l'année. Le ſoleil & la lune effectivement ont été regardés par toute l'antiquité comme les deux principaux inſtrumens de la force active que le ciel exerce ſur la terre. Ocellus de Lucanie, dont nous comparons ici la théorie avec les hiſtoires allégoriques d'*Uranus* & de *Ghé*, & de leurs enfans, continue ainſi :

---

(1) Ceci s'accorde parfaitement avec la tradition Egyptienne, rapportée par Eſchyle, Hérodote & Pauſanias, qui fait Diane fille de Cérès ou de la Vierge de nos conſtellations, placée près du Bootès, qui éleva Orus ou Apollon.

« Le principe qui opère en autre que » lui, eſt tout ce qui eſt au-deſſus de » la lune, & ſur-tout le ſoleil, » qui, par ſes allées & ſes retours, » change continuellement l'air en rai- » ſon du froid & du chaud, d'où ré- » ſultent les changemens de la terre, » & de tout ce qui tient à la terre ».

Il n'eſt donc pas étonnant que dans la généalogie des enfans d'*Uranus* & de *Ghé*, ou des deux premières cauſes, l'active & la paſſive, l'hiſtoire des Atlantes place auſſi-tôt après eux le prince ſoleil & la princeſſe lune, qui, par leur beauté & leurs bienfaits, méritèrent les hommages des mortels. Les noms de princes & de rois ne doivent point nous en impoſer, & nous faire méconnoître les véritables chefs de l'ordre du monde. L'homme qui n'a que du bon ſens ne s'y trompera jamais. Le faux érudit ſeul croit avoir droit de s'y méprendre. Il n'eſt pas non plus ſurprenant que cette même hiſtoire ait fait d'*Uranus* ou du prince ciel, un prince ſavant, qui civiliſa les hommes, leur apprit à ſe nourrir des fruits de la terre & des arbres, & ſur-tout compoſa les prédictions aſtronomiques,

enſeigna la manière de compter le tems, régla l'année & les ſaiſons. Il n'eſt rien de tout cela que l'allégorie n'ait pu dire avec vérité du ciel phyſique auquel cette hiſtoire prétend auſſi que le prince *Uranus* donna ſon nom.

Après le ſoleil & la lune, les étoiles fixes, & ſur-tout celles qui ſe trouvent dans le zodiaque, & s'uniſſent au ſoleil dans ſa révolution, étoient cenſées joindre leur activité à la ſienne, & verſer leur influence ſur la nature ſublunaire. « L'obliquité du zodiaque, continue » Ocellus de Lucanie, qui influe ſur » le mouvement du ſoleil, favoriſe en- » core ces changemens; c'eſt encore » une cauſe qui concourt à la généra- » tion ».

De toutes les étoiles que renferme la bande du zodiaque, les plus fameuſes dans l'antiquité, & les plus remarquables, ſont les ſept pléïades dont l'allégorie fit ſept ſœurs, filles du Pôle ou du géant, ſur la tête duquel roule toute la voûte des cieux. Leur lever & leur coucher ſervit long-tems de guide au cultivateur pour régler ſes travaux, & à l'aſtronomie poétique pour fixer les deux grandes diviſions de l'an-

née, le printems & l'automne, & les changemens de l'air en raiſon de la chaleur & du froid. Auſſi Héſiode commence-t-il le ſecond chant de ſon ouvrage ſur l'agriculture par célébrer les filles d'Atlas ou les pleïades. L'importance du rôle qu'elles jouoient dans la nature leur a donné une place diſtinguée dans les calendriers anciens, & cette place elles l'ont auſſi retenue dans l'hiſtoire des Atlantes. « D'Atlas, fils » d'*Uranus*, dit l'auteur de ces annales » prétendues, naquirent ſept filles, » qu'on appella les ſept Atlantides ou » les ſept pleïades, qui eurent com- » merce avec les dieux. Les plus illuſ- » tres devinrent la tige de pluſieurs » grandes familles, dont les deſcendans » méritèrent d'être placés au rang des » dieux & des héros ». C'eſt-à-dire, en langage plus ſimple & en dépouillant ce récit de l'allégorie, que ce ſont elles qui ſont chantées dans pluſieurs poëmes, & qui ont donné naiſſance aux aventures feintes dont les anciennes annales des Grecs contiennent le récit. Un exemple va nous ſuffire; c'eſt celui de la pléïade Paſiphaé, ſi fameuſe par ſes monſtrueuſes amours.

Paſiphaé

Paſiphaé, nous dit Plutarque, au rapport de pluſieurs ſavans, eſt une des ſept Atlantides ou pléïades. Elle eſt donc placée dans le ciel ſur la croupe du taureau céleſte, ſur la diviſion qui ſépare cette conſtellation de celle du bélier Ammon, dont le lever héliaque, ou le dégagement des rayons ſolaires, annonçoit tous les ans le printems au moment où les pléïades ſe trouvoient abſorbées dans les feux du ſoleil, alors en conjonction avec elles dans le taureau. Voilà tout le fondement de la fable de Paſiphaé & de ſes amours avec le taureau. Auſſi le taureau de nos conſtellations a-t-il conſervé juſqu'à nos jours le nom d'amant de Paſiphaé, & tous les aſtronomes & les mythologues anciens s'accordent-ils à dire que c'eſt-là le taureau fameux dont fut épriſe la fille de Minos. C'eſt ce qui a fait dire à Lucien que les aventures de Paſiphaé avoient un fondement dans l'aſtronomie & trait au taureau céleſte. Le même Plutarque ajoute qu'on la faiſoit mère d'Ammon, ou du dieu dont l'antiquité arma le front des cornes du bélier, & qu'elle plaça dans les cieux à l'entrée du zodiaque, celui-là même

qui naiſſoit à l'orient des feux ſolaires, au moment où le ſoleil entrant au taureau s'uniſſoit aux pléïades, & conſéquemment avec Paſiphaé. Voilà pourquoi Pauſanias aſſure que Paſiphaé avoit ſa ſtatue à côté de celle du ſoleil dans les temples que l'antiquité lui éleva, & qu'elle eut ſes oracles. Or Lucien aſſure que les oracles de la Grèce étoient ſoumis aux aſpects céleſtes. Voilà pourquoi Virgile ſuppoſe qu'Enée arrivant à Cumes & entrant dans le temple d'Apollon ou du Soleil, y voit tracées les aventures de Paſiphaé, & l'hiſtoire de ſes amours avec le taureau. C'eſt par la même raiſon que le vieux Silène, dans les églogues du même poëte, mêle à ſes chants ſur la nature l'hiſtoire des malheurs de Paſiphaé.

Et fortunatam, ſi nunquam armenta fuiſſent,
Paſiphaen, nivei ſolatur amore juvenci.

Ce ſont là les chants fameux ſur les pléïades & ſur les hyades attribués à Atlas, ou au génie qui fait rouler le ciel ſur ſon axe, & ramène la troupe des étoiles, chants que répétoit Iopas ſur ſa lyre d'or à la fin du feſtin que

lareine de Carthage donna aux Troyens échappés du naufrage. Ce ſont les débris de ces vieux poëmes qui ont ſervi à compoſer les premières annales des Grecs, & qu'à tort encore aujourd'hui on s'obſtine à conſerver à l'hiſtoire. On ne craint point de fixer l'époque du règne d'*Uranus* & de *Ghé*, du prince ſoleil & de la princeſſe lune, de leurs oncles, Atlas, ou le pôle, de Saturne, ou du Tems, qui épouſa la princeſſe Saiſon & la princeſſe Fatalité, de leurs couſines Pléïades ou Atlantides, du prince Heſperus ou étoile du ſoir, dans une île chimérique qui n'exiſta que dans l'imagination de Platon, île dans laquelle le philoſophe Amelius ne voyoit qu'une fiction aſtronomique, & que Plutarque met au rang des fables. On détermine le lieu & le tems où vécurent Paſiphaé, épouſe d'un taureau, Ariadne, ſa ſœur, amante de Bacchus, aux pieds, aux cornes & à queue de taureau, nourri par les étoiles du taureau céleſte; toutes deux petites-filles de Jupiter, par Minos, leur père, fils lui-même du taureau dont ce dieu prit la forme, pour ravir Europe, & qu'il a placé dans les conſtellations; c'eſt-à-dire, de celui-

là même dont ſes filles furent amoureuſes. Il faut convenir que toute cette cour des rois de Crète reſſemble fort aux étables d'Augias, & que ſi l'ignorance de quelques érudits accuſe les allégoriſtes de chercher mal-à-propos toute l'hiſtoire de la terre dans les cieux, ceux-ci ont peut-être plus de droit de les accuſer d'avoir dégradé les dieux en les tranſportant au milieu des troupeaux. Le ciel ou l'olympe fut toujours leur ſéjour naturel. C'eſt-là qu'il faut les chercher en écartant le voile mythologique qui les cache. Mais ni les Grecs ni les Romains ne comprirent jamais bien leur mythologie, & cela parce qu'ils n'en avoient point été les auteurs. Crédules & amis du merveilleux, les Grecs recueillirent avec empreſſement les fictions poétiques des Orientaux, qui paſſèrent de bouche en bouche à leurs enfans, & ſe changèrent en autant de traditions que les hiſtoriens ſans critique furent preſque forcés de conſerver, & ſur leſquelles il eût peut-être été dangereux d'élever des doutes: car pour les hommes une vieille erreur eſt ſouvent plus ſacrée que la vérité même. D'ailleurs l'explication de ces

ſavantes allégories tenoit à des ſpéculations trop relevées, pour que le ſimple peuple & le littérateur ordinaire, qui preſque toujours eſt peuple aux yeux de la ſcience, puſſent jamais y atteindre. L'écorce de la mythologie plaiſoit; elle étoit brillante & variée; on s'y arrêta. La vérité fut, comme il arrive preſque par-tout, pour deux ou trois hommes, & l'erreur pour le reſte du monde. Même aujourd'hui l'érudition, chez pluſieurs de nos érudits, toujours barbare, placée au milieu des ruines de l'antiquité, ſur leſquelles, chargée de ſes anciens fers, elle rampe péſamment plutôt qu'elle ne marche, ne peut encore s'élever auſſi haut que le génie du poëte qui a chanté les dieux. Pleine d'un reſpect profond pour les erreurs anciennes, uniquement parce qu'elles ſont anciennes, & les ſiennes, compilant ſans choix & ſans critique, entaſſant ſans ordre, traduiſant ſans ceſſe de vieux livres & de vieux contes, qu'elle ne peut entendre, & auxquels elle nous veut faire croire, elle a achevé de nous égarer en mettant le ſceau de ſa crédulité aux hiſtoires merveilleuſes de ſes maîtres, & elle frappe en-

core de ſes anathêmes quiconque oſe s'écarter du cercle étroit qui reſſerre ſon génie, & dans lequel elle veut auſſi nous circonſcrire. Semblable à Pluton, qui, dans Homère, pâlit & chancelle ſur ſon trône au moment où il craint que la terre s'entr'ouvrant ne laiſſe pénétrer la lumière dans ſon ténébreux ſéjour, la fauſſe érudition craint qu'un rayon de la lumière, que la philoſophie, (qui n'eſt autre choſe que la raiſon épurée dans l'homme inſtruit,) a répandue ſur les autres ſciences, n'éclaire auſſi le cahos qu'elle habite, & elle voit dans la perte de ſes erreurs la chûte de ſon empire. Etudions l'antiquité; mais jugeons-la. La raiſon a des droits impreſcriptibles. La vérité eſt la ſeule qui ne redoute point ſon flambeau. C'eſt étendre ſon empire que d'en retrancher tout ce qui ne lui appartient point. Ayons aſſez d'eſprit pour laiſſer aux anciens tout leur génie: ils n'auront rien perdu, & nous aurons beaucoup gagné.

DE L'ART D'OUBLIER;

PAR M. l'Abbé BETTI.

TRADUIT DE L'ITALIEN.

SI l'art de fortifier & de faciliter la mémoire eſt néceſſaire, celui d'oublier les choſes qu'on ſait ne paroît pas moins important. Cicéron (1) dit qu'il ſe préſenta à Thémiſtocle un de ceux qui prétendoient poſſéder une nouvelle diſcipline, laquelle conſiſtoit à accroître la mémoire, & qu'à cauſe de cela on appelloit *Mémoire artificielle*; mais ce grand homme lui répondit qu'il aimeroit mieux une logique qui lui enſeignât l'art d'effacer de ſon eſprit ce dont il ne voudroit pas ſe reſſouvenir. Il ſemble donc étonnant, que depuis le tems qu'on s'occupe de la partie de la dialectique, qui enſeigne la manière de ſoulager la mémoire, il n'y ait encore

(1) *Queſt. Acad. II.*

eu perſonne qui ait fait voir la néceſſité de s'occuper de l'*Art d'oublier*, ou qui du moins en ait fait appercevoir l'utilité. Ces recherches ſont, à la vérité, ſi abſtruſes, que ce ſeroit abuſer de la patience des lecteurs que de les expoſer ici. D'un autre côté, on ne peut douter de la poſſibilité qu'il y a de trouver une méthode propre à détruire la mémoire des choſes qui ne nous ſont pas agréables. Puiſque naturellement nous ne ſommes que trop ſujets à oublier ce dont nous voudrions conſerver le ſouvenir, il y a donc dans la nature certaines lois par leſquelles eſt produit le phénomène de l'oubli. Je ſais qu'il n'eſt pas en notre pouvoir de nous rappeller les choſes que nous voudrions avoir préſentes (1), & que cela dépend toujours des idées antécédentes & de l'état actuel du cerveau; mais comme

(1) On en trouve un exemple curieux dans ce que Séneqne le rhéteur raconte de lui-même; ſavoir, que pendant qu'il étoit occupé à compiler les oraiſons qu'il avoit entendu réciter aux meilleurs orateurs, il ſe préſentoit ſouvent à ſa mémoire ce qu'il auroit voulu ſe rappeller le moins, tandis qu'il ne pouvoit ſe reſſouvenir de ce qui lui auroit été le plus utile.

on ne peut nier qu'il y a des principes d'après leſquels on parvient à mieux caſer ſes idées, je ſuis perſuadé qu'on pourroit également trouver des règles propres à faciliter l'oubli. S'il m'étoit permis de me livrer ici à l'examen de la poſſibilité d'une hypothèſe, je m'occuperois, par une eſpèce de badinage philoſophique, à conſidérer ſi l'opinion de Descartes a quelque vraiſemblance dans le cas dont il s'agit. Ce philoſophe prétend, dans ſa fameuſe *Méthode*, ſi je ne me trompe, que s'il y a quelques moyens pour augmenter les facultés de l'entendement humain, ce n'eſt que par le ſecours de la médecine qu'on peut parvenir à les connoître. Si cette conjecture ne s'écartoit pas de la vérité, elle devroit avoir principalement lieu relativement à la mémoire & à ſon contraire l'oubli. Le célèbre fleuve Léthé & les autres eaux qui faiſoient oublier le paſſé, dont il eſt queſtion dans la mythologie, ſemblent prouver que les ſages de l'antiquité avoient au moins quelque notion de cette puiſſance de l'eſprit. Mais ne nous écartons pas trop de notre ſujet.

Si le rapport des choſes avec leurs

ſignes repréſentatifs étoit tel qu'en détruiſant ces ſignes les idées des choſes s'effaçaſſent en même-tems de la mémoire, notre problême ſe réduiroit à un autre moins difficile peut-être à réſoudre ; c'eſt-à-dire, à trouver l'*Art d'oublier les mots*, qui ſont les principaux ſignes de nos idées. Ce rapport, quoiqu'il ne ſoit pas néceſſaire, ſubſiſte néanmoins ; de ſorte que celui qui parviendroit à réſoudre ce ſecond problême, pourroit ſe flatter d'avoir en grande partie démontré le premier ; à cauſe que l'oubli des noms eſt, en général, toujours ſuivi de l'oubli des objets qu'ils ſervent à rappeller. Or, nous ſavons que la *mémoire verbale* dépend beaucoup d'un exercice mécanique, & que l'action de l'organe de la parole tient ſi intimement au cerveau, que c'eſt de cette action que dépend grandement le moyen d'apprendre par cœur, & de retenir ce que nous avons nous-mêmes compoſé, ainſi qu'il eſt facile de s'en convaincre par un peu de réflexion. Une opération contraire doit donc produire un effet tout oppoſé. Les fibres mêmes du cerveau, quand elles reſtent trop long-tems oiſives, perdent inſen-

ſiblement l'impreſſion (quelle qu'elle ſoit) dont réſulte le reſſouvenir de la nomenclature des choſes ; ce qui ne doit pas beaucoup nous ſurprendre, puiſque notre propre expérience nous le prouve tous les jours.

On m'accuſeroit certainement plutôt d'avancer un paradoxe, ſi je diſois que la fréquente répétition d'un même mot ſert à produire l'oubli de la choſe que ſignifie ce mot. Mais je penſe que ſi je parvenois à m'expliquer d'une manière exacte, cette idée ne paroîtroit pas abſolument chimérique. Suppoſons que le nom dont nous voulons oublier la choſe qu'il repréſente ſoit appliqué par nous à un autre objet qui nous eſt familier, qui intéreſſe notre amour-propre, & que nous ſommes obligés enfin de répéter ſouvent ; ſuppoſons, dis-je, que le nom donné d'abord à une plante ſoit donné enſuite à un chien que nous aimons, & qui ſe trouve toujours à côté de nous ; n'eſt-il pas vraiſemblable que ce nom ceſſera peu-à-peu de rappeller cette plante à notre eſprit ? Il ne ſeroit même pas mal-à-propos de joindre le mot qu'on veut oublier à d'autres qui nous ſont moins familiers,

& qu'on aura inventés à plaiſir, pour en former une ſuite qu'on répéteroit quelquefois. Il ſe pourroit que par la loi d'aſſociation, la mémoire de ce mot dépendît avec le tems de toute cette ſuite d'autres mots qu'on y auroit joints; car l'on ſait qu'il n'eſt pas rare que pour ſe rappeller une phraſe il eſt néceſſaire de répéter le paſſage entier où elle ſe trouve. Comme la ſérie de ces termes bizarres & inſignifians doit bientôt échapper à notre mémoire, il n'eſt pas douteux que nous oublierons en même-tems le mot dont nous ſommes bien aiſe de perdre le ſouvenir.

Or, il eſt certain qu'en ſuppoſant qu'on n'eût qu'une ſeule idée iſolée dans le ſenſorium, il nous ſeroit abſolument impoſſible d'en conſerver la mémoire; & il eſt de même prouvé que nous ſommes d'autant plus ſujets à oublier une idée, que le nombre des autres idées auxquelles celle-ci ſe trouve liée eſt plus petit. Dans toutes les aſſociations d'idées il y en a toujours une qui eſt la principale, tandis que les autres ne ſont, pour ainſi dire, qu'acceſſoires & ſecondaires à la principale: de ce genre ſont ordinairement les idées de

lieu & de tems. Mais nous ſommes, en général, les maîtres de nous défaire de ces idées ſecondaires. Le ſouvenir d'un lieu ſe fortifie lorſqu'on cherche à le voir ſouvent ; on pourroit donc parvenir à l'oublier en ſe faiſant un devoir de l'éviter. Il ſeroit peut-être plus utile encore, pour effacer ces idées ſecondaires de ſa mémoire, de leur donner, pour première & principale idée, une autre tout-à-fait nouvelle & différente, qui formât une aſſociation durable avec elles : par-là ces idées ſecondaires pourroient, au contraire, devenir la baſe d'un utile ſouvenir. Mais le meilleur moyen pour atteindre au but dont il eſt queſtion, ce ſeroit de chercher pour l'eſprit des idées diamétralement oppoſées à celles que nous voulons chaſſer de notre mémoire. La penſée des triomphes de Milthiade tourmentoit l'ame de Thémiſtocle ; Céſar ne ceſſoit de penſer aux grandes actions d'Alexandre ; mais l'un ne ſe fut pas plutôt rendu célébre dans la Grèce, & à peine l'autre ſe vit-il le maître du monde, qu'ils oublièrent ces objets d'émulation, & que la gloire de leurs exploits occupa ſeule leur amour-propre.

Je m'apperçois bien que cet écrit eſt trop ſuccint, & qu'il ne peut même pas être regardé comme un ſimple eſſai ſur la matière dont il y eſt queſtion. Je pourrai peut-être, dans un autre tems, en dire quelque choſe de plus ſatisfaiſant pour mes Lecteurs. J.

Fin du cinquième Volume.

TABLE

DES MATIÈRES

Contenues dans ce Volume.

DU Trône d'Amyclée ; par M. Heyne. Pièce tirée du *Recueil d'Eſſais ſur différens ſujets d'antiquité*, de cet Auteur. page 1

Dernière ſuite des *Idées ſur le Geſte & l'Action Théâtrale ;* par M. Engel.

Lettre XXVIII. Cas où la peinture eſt un jeu exact. De la réunion des geſtes pittoreſques & expreſſifs. Cas où leur réunion parfaite eſt poſſible, & cas où elle ne l'eſt point. Peintures complettement ridicules. 147

Lettre XXIX. Extenſion de cette règle à la pantomime. De quelle manière on y peut éviter toutes les peintures nuiſibles à l'expreſſion, même lorſque l'action en forme le ſujet. Sujets que les anciens ont

choiſis pour leurs pantomimes. Remarque ſur un paſſage de Lucien. p. 162

Lettre XXX. Idéal d'une pantomime d'après M. Noverre. Quels ſujets cet auteur veut qu'on traite & qui peuvent ſe paſſer de toute peinture fauſſe. Impoſſibilité de comprendre les repréſentations pantomimes des actions qui ne ſont pas connues d'avance, ou par les penchans généraux de la nature humaine, ou par les événemens journaliers de la vie. Précaution à prendre en traitant des ſujets connus. Exemples de peintures inintelligibles & dépourvues de goût. 177

Lettre XXXI. Difficultés qui s'oppoſent à la découverte d'un langage pantomime proprement dit. 190

Lettre XXXII. Quelques nouvelles remarques ſur les danſeurs pantomimes des anciens. L'art du geſte conſidéré comme muſique. Etendue qu'eut dans ſon ſens primitif le mot muſique chez les anciens. Remarque pour prouver que tous les arts muſicaux ſont fondés ſur les mêmes principes & ſur les mêmes règles. 201

Lettre XXXIII. Coup-d'œil ſur l'art de

de la déclamation pour prouver cette assertion. pr 213
Lettre XXXIV. Règle qui, pour le comédien, découle du genre dramatique. Différentes espèces de rhythme dans le discours. Emploi de chacune. Différentes espèces de déclamation. Leur emploi. Espèces correspondantes du jeu du geste. La danse, le geste oratoire, le geste de la conversation. Restriction du comédien au dernier, ainsi que du poëte dramatique à la prose. 227
Lettre XXXV. Preuve de la règle donnée au comédien par la preuve de la règle donnée au poëte. Argumens qui infirment l'autorité des anciens à l'égard du drame. Ce qu'exigeoient leur théâtre & le nôtre. Argumens de Schlegel pour la versification & leur importance. 243
Lettre XXXVI. But de la poésie. Il ne faut point s'attacher à ce qui peut produire du plaisir en général, mais à ce qui produit une espèce déterminée de plaisir. Force du mètre. Le mètre uniforme ne convient point au drame. 259
Lettre XXXVII. Toute versification

en général eſt contre la nature du drame, ſoit que les mètres ſoient uniformes & variés, ou qu'ils aient de la ſoupleſſe. Preuve de cette aſſertion priſe de la nature & du but du poëme dramatique comparés avec la nature & le but de la verſification. Application au jeu du geſte. p. 271

Lettre XXXVIII. Apologie du chant de l'opéra. Nouveau coup-d'œil jetté ſur le drame des Grecs. Obligation du comédien de ſe conformer à ce que le poëte lui preſcrit. --- Réponſe à la queſtion, ſi l'orateur ſacré peut ſe former d'après le comédien, & comment cette étude lui eſt permiſe. 291

Lettre XXXIX. Règles pour le comédien, par rapport à l'enſemble de la pièce qui doit être repréſentée; tant à raiſon de l'enſemble de la pièce, qu'à celui des rôles. Si le ſuccès d'une repréſentation prouve la bonté d'une pièce ? 303

Lettre XL. Règles par rapport à l'harmonie des moindres parties d'un rôle & des monologues. Dans le geſte pittoreſque il faut ſaiſir l'enſemble, & non pas peindre les traits particuliers.

Règle de la continuité non interrompue du jeu ; de l'accord à mettre entre plusieurs mouvemens secrets, non encore développés. De la transition du repos à l'affection, & de celle-ci au repos. page 318

Lettre XLI. Réunion de plusieurs mouvemens passionnés ; des homogènes & des hétérogènes. Accroissement des passions. Exemple d'une gradation exacte. Passage des affections intuitives dans les desirs qui leur sont voisins. Division des affections hétérogènes en prochaines & éloignées. Insuffisance de certains signes caractéristiques qui les distinguent. 333

Lettre XLII. Signes différenciels véritables. Application à plusieurs exemples, sur-tout aux affections voisines de la colère. Le voisinage ou l'éloignement dépend, en général, moins de la nature des affections, que du degré de leur force. Erreur que l'usage commun de la langue peut causer ici. La facilité dans les transitions n'est pas réciproque à l'égard de toutes les affections prochaines. Loi pour la réunion des affections éloignées.

Difficulté d'un examen plus étendu de cette matière. page 348

Lettre XLIII. Exemples de tranſitions exactes par des repos & par des nuances intermédiaires. Critique de quelques exemples rapportés par Rémond de Sainte-Albine. 365

Lettre XLIV. Progreſſion de ſentimens compoſés. Aveu que cette théorie eſt très-incomplette. Réponſe à quelques objections contre la généralité de la loi indiquée. Concluſion. 384

De la meilleure méthode de lire les Auteurs claſſiques avec la jeuneſſe; ſuivi d'un Précis hiſtorique & littéraire des anciens Auteurs claſſiques Grecs & Latins; par M. Sulzer, de l'Académie Royale de Berlin. Pièce tirée du mêlange d'écrits philoſophiques de cet Auteur, Tome II, p. 215. 397

Du ſtyle allégorique de la haute antiquité, & de ſon influence ſur l'hiſtoire; par M. Dupuis. 460

De l'Art d'oublier; par M. l'Abbé Betti. 486

Fin de la Table des Matières.

ERRATA.

Page 14, *ligne* 12 *des notes*, ταῦγετην : *lisez* τάυγετην.

Page 17, *ligne* 1 *des notes*, επειργασμενοι : *lisez* επειργασμενοι.

—— *ligne* 18, effacez le point après δε.

Page 26, *ligne* 14, Enoſſe : *lisez* Gnoſſe.

Page 33, *ligne* 16, reverroit : *lisez* révéroit.

Page 45, *ligne* 4 *des notes*, Φαιδοντα : *lisez* Φαεδοντα.

Page 62, *ligne* 5, mettez un point après *Kirker*.

Page 64, *note* 3, *ligne* 4, αγκωταα πεκτεινε : *lisez* αγκωνα απεκτεινε.

Page 75, *ligne* 16, trompe : *lisez* trompât.

Page 81, *ligne* 20, une belle épiſode : *lisez* un bel épiſode.

Page 82, *ligne* 1 *de la note*, βωμω : *lisez* βωμῳ.

Page 88, *ligne* 4, ὡραιον : *lisez* ὡραιον, & το : *lisez* τον.

—— *ligne* 5, ὑποσηαιαν. *lisez* ὑποσημαινων.

—— *ligne* 9, ὑποσηαινων : *lisez* ὑποσημαινων.

Page 100, *note* 3, *ligne* 1, τεμενος : *lisez* τομενος.

Page 101, *note* 2, *ligne* 7, θεος' : *lisez* θεος.

Page 107, *ligne* 1 *de la note*, οιτφεποδες : *lisez* τριποδες.

Page 121, *ligne* 7, date cent ans : *lisez* date de cent ans.

Page 127, *note* 1, *ligne* 6, τουδημου : *lisez* του δημου.

Page 128, *note* 3, *ligne* 1, Δακεδαιμονιοις : *lisez* λακεδαιμονιοις.

—— *note* 5, *ligne* 6, κικλησκουσιν' : *lisez* κικλησκουσιν.

Page 133, *note* 1, *ligne* 1, Απολλωνος : *lisez* Απολλωνος.

—— *note* 2, *ligne* 2, Απολλωνι : *lisez* Απολλωνι.

—— *note* 4, *ligne* 3, Plutarche : *lisez* Plutarque.

Page 134, *note* 3 *ligne* 3 & 4, κατεσκευασμενων' : *lisez* κατεσκευαμενω.

—— *ligne* 4, πομπευουσιν' : *lisez* πομπευουσιν.

—— *ligne* 4, ἄμλλαις : *lisez* αμιλλαις.

Page 135, *note*, *ligne* 2, Αμυδλας : *liſez* Αμυκλας.
Page 136, *note* 1, *ligne* 1, Γυμνοπαιδιὰ : *liſez* Γυμνοπαιδια.
Page 140, Héléogabale : *liſez* Héliogabale.
Page 150, *ligne* 25, c'en eſt un ſentiment : *liſez* c'eſt un ſentiment.
Page 155, *ligne* 13, avec l'expreſſion : *liſez* à l'expreſſion.
Page 156, *ligne* 4, carricature : *liſez* caricature.
Page 159, *ligne* 19, rhapſodiſtes : *liſez* rhapſodes.
Page 202, *ligne* 10, toute choſes : *liſez* toutes choſes.
Page 223, *ligne* 1, ſuffiſſent : *liſez* ſuffiſent.
Page 224, *ligne* 2, pouſſée, *liſez* pouſſé.
Page 232, *ligne* 13, qui domine : *liſez* qui y domine.
Page 239, *ligne* 1, à autrui : *effacez* à.
— *ligne* 2, ſa démarche : *liſez* une démarche.
Page 278, *ligne* 2, qas ; *liſez* pas.
Page 284, *ligne* 10, mettez une, après proſe.

VA1 1524257